

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Matěj Podskalský

Kalamita: Neoformalistická a naratologická analýza

The Calamity: Neoformalist Analysis and Narratological Analysis

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Poděkování

Děkuji vedoucí práce PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za ochotu a cenné rady a připomínky, dále děkuji Janě Podskalské za pečlivé přečtení a korektury a děkuji Janě Zajíčkové a Archivu Barrandov Studio, a.s. za vstřícný přístup a poskytnutí materiálů vztahujících se k tématu práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

.....

Matěj Podskalský

Klíčová slova

Kalamita, Věra Chytilová, film, neoformalistická analýza, naratologie, normalizace

Key words

Calamity, Věra Chytilová, film, neoformalist theory, narratology, normalization period

Abstrakt

Ve své bakalářské práci analyzuji film KALAMITA (Věra Chytilová, 1981). Cílem rozboru je odhalit, jakými prostředky Chytilová narušuje normy klasického vyprávění a stylu a pomocí jakých technik kriticky reflektuje pokleslou morálku a nabourává společenské tendence spojené s obdobím normalizace. Metodologicky vycházím z neoformalistického přístupu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové a naratologické metody Davida Bordwella. V textu se také zabývám ekonomickým a kulturně-historickým kontextem období normalizace a produkční historií a cenzurou KALAMITY.

Abstract

In my thesis I analyze narrative structure and style of THE CALAMITY (KALAMITA, Věra Chytilová, 1981). The aim of my analysis is to discover what kind of techniques Chytilova uses to violate norms of classical narration and style, how she uses film form to reflect upon lapses in morale and tries to disrupt social tendencies of the Normalization Period. I use neoformalist theory (David Bordwell and Kristin Thompson) and narratology (David Bordwell). I briefly discuss economical, cultural and historical context related to the Normalization period and I also study production history and censorship of THE CALAMITY.

OBSAH

1. ÚVOD.....	8
2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST.....	11
2.1. Ozvláštnění.....	11
2.2. Narace a styl.....	12
2.3. Mody narace.....	13
2.4. Motivace.....	14
2.5. Odklady, závazné a volné motivy	14
2.6. Roviny významu	15
2.7. Historické pozadí	15
2.8. Divácká aktivita	17
2.9. Dominanta	18
3. EKONOMICKÝ A KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT	19
3.1. Pět etap normalizační kinematografie.....	19
3.2. Kategorie normalizačního filmu	21
3.3. Normalizační kultura.....	23
3.4. Pozice Věry Chytilové v období normalizace.....	24
3.5. Filmy Věry Chytilové z období normalizace	26
3.6. Produkční historie filmu KALAMITA	30
3.7. Cenzura filmu KALAMITA	35
3.8. Recepce filmu KALAMITA	39
4. ANALYTICKÁ ČÁST	42
4.1. Témata a motivy filmu KALAMITA.....	42
4.1.1. Melodramatická, existenciální a morálně kritická linie	42
4.1.2. Konfrontace skutečnosti se zdáním.....	44
4.1.3. Studie společenských vztahů.....	46
4.2. Neoformalistická dominanta: Subverze	49
4.3. Narativní subverze	50
4.4. Žánrová subverze	59
4.5. Subverze na jazykové úrovni	65
4.6. Subverze na stylové rovině	70
5. ZÁVĚR	82
6. ZDROJE.....	84

Seznam zkratek

DS	Dramaturgická skupina
FSB	Filmové studio Barrandov
KSČ	Komunistická strana Československa
NFA	Národní filmový archiv
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci analyzuji film KALAMITA (Věra Chytilová, 1981). K volbě snímku mě vedla jeho specifická forma, která používá prvky klasického filmu, ale zároveň je narušuje. KALAMITA může zprvu působit jako konvenčně vyprávěný snímek o mladíkovi, který se chce stát železničářem a prožívá přitom milostný románec. Snímek ale vytvořený dojem postupně rozbíjí na všech úrovních. Děj se odvíjí jinak, než jak jsme v takových případech zvyklí, postavy se nechovají tak, jak bychom očekávali, a divák je neustále vytrhován z fikčního světa filmu náhlými extrémně krátkými záběry a dalšími stylovými prostředky. Ve své analýze se proto pokusím odhalit funkci takových „narušujících” prvků, které označuji jako *subverzivní*.

Pojem *subverze* se v obecném smyslu většinou používá v ideologickém kontextu. Subverze je zde chápána jako snaha o narušení či rozvrácení politické moci, systému nebo instituce.¹ V kinematografickém kontextu se pojem subverze používá nejčastěji ve vztahu k převrácení žánrových nebo formálních konvencí. Ve své analýze pojmám subverzi v širším smyslu. Jde mi jak o ideologická nebo žánrová, tak i o *společenská* narušení na *tematické*, *stylové* a *narativní* rovině.

Mojí hypotézou je, že Chytilová ve filmu kriticky reflektuje téma pokleslé morálky a snaží se narušit některé tendence normalizační společnosti: jedná se zejména o oficiálně proklamovaný „klidný život”, konzumerismus, ideologii spojenou s normalizačními filmy nebo komunistickou rétoriku. Ve své práci se chci pokusit rozkrýt, jakými technikami dosahuje Chytilová morální kritiky a jakými technikami nabourává zmíněné společenské tendence.

Metodologicky vycházím z neoformalistického přístupu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Jejich přístup mi poskytuje potřebné pojmy a základní rámec uvažování, pomocí kterého jsem schopen rozebrat témata, naraci a styl zvoleného filmu. Klíčové je pro mě jednak pojetí aktivního diváka, které mi umožňuje rozkrýt, jak Chytilová v KALAMITĚ narušuje iluzi fikčního světa například pomocí nehladkého střihu. V duchu neoformalismu také pracuji s ekonomickými a kulturně-historickými fenomény období normalizace, které vnímám jako klíčové pro samotnou analýzu.

¹ „Seeking or intended to subvert an established system or institution“. Oxford Dictionaries. Dostupný na WWW: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/subversive> [cit. 2. 7. 2015].

Neoformalismus je podle Kristin Thompsonové přístup, který je možné aplikovat na jakýkoli film². Jeho cílem je vytvořit metodu přizpůsobenou specifčnosti daného filmu. Aplikace neoformalistické analýzy na snímek, který pracuje s nezvyklou formou založenou na narušování a převrácení klasického vyprávění a stylu, může otestovat flexibilitu tohoto přístupu, jeho možnosti a hranice.

Ve svém rozboru používám také naratologické nástroje Davida Bordwella tak, jak jsou obsaženy v knize *Narration in the Fiction Film*³. Jeho pojetí klasické („classical narration“) a umělecké narace („art-cinema narration“) mi dává možnost rozkrýt, jak Chytilová rozbíjí klasické vyprávění a posouvá tak jeho polohu směrem k umělecké naraci.

Normalizaci člením na jednotlivé etapy a typy filmů podle Jaromíra Blažejovského⁴. Jeho taxonomie vhodně ilustruje klíčové proměny v normalizační kinematografii a umožňuje mi ukázat, jak Chytilová v KALAMITĚ narušuje žánrové prvky spojené s normalizačními filmy. Mezi publikace, které mi pomohly nejlépe rozkrýt subverzivní strategie v KALAMITĚ patří zejména sborník studií *Film a dějiny 4: Normalizace* a kniha *Zelinář a jeho televize*⁵. Abych lépe odhalil, jak film zesměšňuje a reflektuje ideologickou funkci jazyka, pracuji s knihou Petra Fidelia *Řeč komunistické moci*⁶. Pojem ideologie ve své práci používám ve vztahu k socialistickému režimu, čímž ovšem nechci tvrdit, že by se například v demokratických systémech ideologie neobjevovala (každá společnost se ze své podstaty pohybuje v nějakém ideologickém rámci).

Dalším důvodem výběru filmu byla jeho pozoruhodná pozice v rámci barrandovské produkce. Vedení Filmového studia Barrandov se pokoušelo zadat Chytilové prorežimní látku. Režisérce byl nabídnut jako jediný scénář Josefa Šilhavého k filmu KALAMITA pojednávající o hrdinné akci příslušníků veřejné bezpečnosti. Chytilová ale látku přepracovala a ze „zadání“ studia vytvořila naopak výrazně společenskokritický snímek. Tím odstartovala několikaleté peripetie ohledně schvalování filmu do výroby a později do distribuce. Produkční historie a cenzurní zásahy tak mohly mít nezanedbatelný vliv na výsledný charakter filmu. Ve své analýze se chci proto zaměřit také na okolnosti vzniku KALAMITY a formou krátké

² Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 7.

³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

⁴ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21.

⁵ Mezi publikace, které mi pomohly nejlépe odhalit subverzivní strategie v KALAMITĚ patří zejména sborník studií *Film a dějiny 4: normalizace* a kniha *Zelinář a jeho televize*. Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014. Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

⁶ Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda 1998.

případové studie odkrýt některé mechanismy normalizační cenzury. S určitou opatrností pak lze chápat i různé strategie, kterými Chytilová obcházela cenzurní opatření jako jistou formu subverze.

Je však třeba zdůraznit, že má práce je především analýzou filmu a nemá ambici být historickou studií. Zaměřuji se tedy pouze na historické aspekty, které jsou klíčové pro rozbor KALAMITY (nezabývám se proto podrobně kontextem tvorby Věry Chytilové, politicko-historickým kontextem apod.).

Další motivací k napsání práce byla i absence rozsáhlejšího textu, který by se zabýval narativní či stylistickou stránkou tvorby Chytilové v sedmdesátých a osmdesátých letech. Předmětem vědeckého zájmu byly zatím zejména její snímky ze šedesátých let spojované s fenoménem československé nové vlny. Odborné statě, které se věnují tvorbě Chytilové z období normalizace, mají většinou buď historický⁷, sociologický⁸ nebo genderový⁹ charakter. Analýze stylu se věnují Ivan Klimeš¹⁰, Stanislava Přádná¹¹ a krátké dílčí texty ze sborníku Věra Chytilová mezi námi¹².

Domnívám se, že KALAMITA obsahuje řadu formálních postupů, které se objevují i v další tvorbě Chytilové. Jedná se například o rozbití klasické struktury vyprávění, práci s nervní, ruční kamerou nebo použití záměrně nehladkých prostřihů. V závěru své analýzy se proto pokusím stručně nastínit některé narativní a stylové prostředky, které jsou pro filmy Věry Chytilové typické.

⁷ Např. velká část studií ze sborníku: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014.

⁸ Alena Veličková, *Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové*. Olomouc: UP 2014.

⁹ Petra Hanáková, „Nechtěj znát pravdu”: Ženský rukopis ve filmech Ovoce stromů rajských jíme a Faunovo velmi pozdní odpoledne. In: Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová, Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013.

¹⁰ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Praha: 1981.

¹¹ Stanislava Přádná, Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014.

¹² Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006.

2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

Ve své analýze pracuji se dvěma analytickými přístupy: s neoformalismem a s naratologickými nástroji Davida Bordwella tak, jak jsou obsažené v knize *Narration in the Fiction Film*. Bordwell zde rovněž vychází z neoformalistických pozic, a proto jsou spolu oba přístupy snadno propojitelné. V následující kapitole stručně shrnu zmíněné přístupy a rozeberu klíčové pojmy a nástroje, se kterými budu ve své analýze pracovat. Nemám v úmyslu zde vytvořit vyčerpávající výklad neoformalismu a naratologické metody, jde mi skutečně jen o prvky podstatné pro samotnou analýzu.

Neoformalismus se vymezuje vůči způsobu filmové analýzy, kdy se výběr filmu řídí nějakou předem danou metodou, kterou chce analytik na snímku demonstrovat (např. psychoanalýza). Problém těchto analytických metod spočívá podle Kristin Thompsonové v tom, že zvolený film jen potvrdí správnost předem dané metody a takové analýzy jsou si pak často podobné, nejsou ničím originální ani přínosné.¹³ Thompsonová tvrdí, že neoformalismus není metoda, ale přístup, který je možné aplikovat na jakýkoli film, přístup, který je flexibilní, a který lze přizpůsobit specifičnosti daného filmu (a který v sobě má zároveň zabudované mechanismy sebezpochybňování a tím i proměňování se).¹⁴ Nejde tedy o předem danou metodu, ale spíše o sadu nástrojů, které může analytik přizpůsobit potřebám analýzy daného filmu.

2.1. Ozvláštnění

Výchozím konceptem neoformalistického uvažování je pojetí *ozvláštnění* Viktora Šklovského¹⁵. Neoformalisté odmítají komunikační model umění, který pojímá umělecké dílo jako médium, jehož funkcí je účinně a zřetelně přenášet informace od vysílajícího (umělce) k přijímajícímu (divákovi).¹⁶ Neoformalismus chápe umění jako sféru „oddělenou od všech ostatních typů kulturních artefaktů, protože předkládá jedinečný soubor percepčních požadavků. [...] Filmy a jiná umělecká díla [...] regenerují naše vnímání a další duševní procesy, protože pro nás nemají žádné bezprostřední praktické implikace“.¹⁷ Každé umělecké dílo tak obnovuje a občerstvuje naše vnímání a mentální procesy pomocí prvků estetické hry – konceptu ozvláštnění. Pokud umělecká díla stále opakují tytéž formální prvky, jejich schopnost ozvláštnit naše vnímání se snižuje, z ozvlášťňovaného se stává běžné. Koncept ozvláštnění je tak závislý na historickém kontextu vzniku uměleckého díla (prvek, který měl v

¹³ Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 6.

¹⁴ Tamtéž, s. 7.

¹⁵ Viktor Šklovskij, *Teorie Prózy*. Praha: Akropolis 2003, s. 8-25.

¹⁶ Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 8.

¹⁷ Tamtéž, s. 9.

kinematografii koncem padesátých let dvacátého století funkci ozvláštnění – např. ruční kamera – ji dnes již nemá).¹⁸

2.2. Narace a styl

Bordwell definuje naraci neboli vyprávění ve fikčním filmu jako formální aktivitu, jako „proces, ve kterém společně působí syžet a styl filmu tak, aby vedly diváka ke konstrukci fabule“.¹⁹ Klíčovými pojmy jsou syžet, fabule a styl. Fabule je „chronologický kauzální řetězec skládající se z událostí, které se odehrávají v daném časovém rozpětí a prostoru“²⁰, zatímco syžet je systém, kterým film uspořádává a sděluje divákovi informace o fabuli. Fabule není ve filmu přímo daná, vytváří si ji sám divák na základě syžetových vodítek. V KALAMITĚ se například dozvídáme z dialogu mezi železničním úředníkem a hlavním hrdinou Honzou, že Honza zanechal studia na vysoké škole a chce se stát železničářem. Dialog mezi postavami slouží jako syžetové vodítko, na základě kterého si vytváříme informace o fabuli. Honzovo studium na vysoké škole je tedy řazené z hlediska fabule na úplný začátek příběhu, zatímco z hlediska syžetu je tato informace prezentovaná až zpětně pomocí dialogu s úředníkem.

Dalšími užitečnými pojmy při analýze vyprávění KALAMITY jsou *omezenost* a *sebeuvědomělost* narace. Míra omezení narace se odvíjí od rozsahu informací, kterými vyprávění disponuje. Pokud diváci ví pouze to, co ví hlavní hrdina (což je typické zejména v detektivních filmech), hovoříme o extrémně omezené naraci. Pokud mají diváci přístup k více informacím než postavy, narace je neomezená (například při scénách záchrany protagonistů na poslední chvíli, kdy vidíme postavy v nějakém nebezpečí a víme, že záchrana se blíží, zatímco protagonisté to neví).²¹ Když film upozorňuje na fakt, že směřuje svou narativní informaci k divákovi a odhaluje tak samotný proces vyprávění, označujeme naraci za sebeuvědomělou. Může se jednat například o momenty, kdy postavy přímo oslovují diváka nebo o nájezd kamery, který odhalí klíčový předmět. Vyprávění tak prozrazuje určité vědomí sebe samého.²² V analytické části se pokusím ukázat, jak Chytilová dosahuje podvrtnosti na úrovni vyprávění právě díky sebeuvědomělosti narace.

¹⁸ Tamtéž, s. 11.

¹⁹ Překlad Matěj Podskalský. V originále: „Narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula.“ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*..., s. 53.

²⁰ V originále: „chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field“ Tamtéž, s. 49.

²¹ David Bordwell, Kristin Thompsonová, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 127.

²² Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza*..., s. 34.

Filmový styl pak Bordwell chápe nikoliv jako souhrn typických rysů pro určitou skupinu filmů (jako např. německý filmový expresionismus), ale jako formální systém filmových postupů a technik. Styl se podle něj skládá ze základních kinematografických vyjadřovacích prostředků, tedy mizanscény, kamery, střihu a zvuku.²³

2.3. Mody narace

Dalším užitečným nástrojem pro analýzu vyprávění je Bordwellovo dělení na jednotlivé mody narace. Bordwell definuje narativní modus jako „soubor norem spjatých s určitou historickou etapou, které konstruují a umožňují pochopit narativ“²⁴. Narativní norma může být jakákoli historicky ustálená konvence ve vyprávění. Například jasně motivovaný cílevědomý hrdina, použití detailu, který prozrazuje klíčovou informaci nebo náhodné setkání, které vede hrdinu k přehodnocení jeho životního uvažování. Filmy pak můžeme analyzovat podle toho, jak se konvencí drží, nebo jak se od nich odchylují. Na základě norem a odchylek pak Bordwell rozlišuje čtyři mody narace: klasickou naraci, uměleckou naraci, historicko-materialistickou naraci a parametrickou naraci.²⁵

V analytické části práce porovnám film KALAMITA s klasickou a uměleckou narací. Pokusím se tak ukázat, že Chytilová v KALAMITĚ pracuje se specifickou formou vyprávění, která kombinuje oba dva zmíněné mody tak, aby soustavně narušovala divácká očekávání spjatá s konvenčním vyprávěním a vytrhovala nás z pasivního sledování snímku.

Modus klasické narace se vyznačuje psychologicky konzistentním hrdinou, který se snaží dosáhnout jasně definovaného cíle. Syžet se často skládá ze dvou narativních linií, které se navzájem prolínají a ovlivňují. Jedná se o melodramatickou rovinu a další linii, která se může týkat práce, dobrodružství, splnění nějakého úkolu atd. Každá rovina má svůj vlastní kauzální řetězec (jasně určený cíl, peripetie, které dosažení cíle komplikují, a vyvrcholení). Sled příčin a následků je pevně propojený, jednotlivé segmenty jsou odděleny konvenčními předěly (zatmívačky, prolínačky, zvukové můstky atd.). Na konci každé scény musí být alespoň jedna linie akce ponechána nevyřešená, aby motivovala přesun do další sekvence a vytvářela tak hladký, lineární tok vyprávění.²⁶

Modus umělecké narace pracuje s hrdinou, který nemá jasně dané vlastnosti, motivace a cíle a často nejedná konzistentně. Typické je použití zápletky, kdy se protagonista ocitá v

²³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*..., s. 50.

²⁴ V originále: „historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension“ Tamtéž, s. 150.

²⁵ Tamtéž, s. 150-155.

²⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*..., s. 156-204.

mezní životní situaci a musí učinit klíčové rozhodnutí. Syžet často obsahuje mezery ve vyprávění a soustřeďuje se spíše na odhalování psychologie postavy než na pevný sled příčin a následků. Kauzální řetězec je volnější, což vede k paralelismu, kdy umělecké filmy často porovnávají různá chování, názory postav nebo různé situace. Umělecké vyprávění také pracuje s narativním komentářem, který narušuje proces vytváření fabule a vytrhává diváka ze sledování příběhu.²⁷

2.4. Motivace

Neoformalismus vychází také z teze, že umělecké dílo se skládá ze systému formálních prvků. Každý prvek má svou funkci a důvod své přítomnosti ve filmu, motivaci, proč byl do díla začleněn. Motivace tak funguje jako interakce mezi strukturou díla a diváckou aktivitou. Thompsonová rozlišuje čtyři druhy motivací: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou.²⁸

Kompoziční motivace zahrnuje prvky, které jsou nezbytné ke konstrukci narativní kauzality (např. pověstná puška visící na zdi, ze které se bude ve finále střílet). Prvky, které se podílejí na celkové hodnověrnosti díla, spadají do realistické motivace (např. příběh muzikálu zasazený do prostředí zákulisí pomáhá odůvodnit hudební čísla). Pokud film odkazuje k jinému uměleckému dílu nebo umělecké konvenci, jedná se o transtextuální motivaci. Prvek je motivován diváckou zkušeností a znalostí podobných prvků z jiných uměleckých děl. Každý prvek v uměleckém díle pak má uměleckou motivaci. Ta ale nejlépe vynikne ve chvíli, když jsou všechny tři ostatní typy motivace potlačeny. Speciálním případem umělecké motivace je pak odhalování prostředku, kdy film staví do popředí formální funkci daného prvku (prostředku) v díle, dochází k sebereflexi média.²⁹

2.5. Odklady, závazné a volné motivy

Neoformalisté tvrdí, že každý narativní film používá odklady, zdržovací prvky, které oddalují závěr, až do chvíle, jež odpovídá celkovému rozvrhu. Na základě toho Thompsonová rozlišuje motivy závazné a volné. Motivы závazné jsou nezbytné pro kauzální sled vyprávění, zatímco motivы volné mohou být nahrazeny, vynechány nebo pozměněny a základní kauzální linii to nezmění, mají funkci zdržovacích prostředků.³⁰

Ve své analýze se pokusím ukázat, že v KALAMITĚ volné motivы neslouží pouze k oddálení závěru, ale Chytilová je používá především k tomu, aby jejich pomocí vyjádřila

²⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*..., s. 205-233.

²⁸ Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza*..., s. 15.

²⁹ Tamtéž, s. 16-18.

³⁰ Tamtéž, s. 30-31.

hlavní morálně-kritickou linii. Volné motivy jsou v KALAMITĚ tematicky podstatnější než motivy závazné (které tvoří zejména Honzova životní cesta) a výrazně se tak podílejí na narativní subverzivnosti snímku.

2.6. Roviny významu

Podle neoformalistů význam není konečným výsledkem díla, ale patří do formální struktury filmu. „Význam je zde chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla“.³¹ Thompsonová rozlišuje čtyři roviny významů. Referenční významy odkazují ke skutečným jevům nebo k jevům v jiných uměleckých dílech (např. postava Napoleona ve stejnojmenném filmu Abela Gance představuje skutečnou historickou osobu). Myšlenky a jevy, které jsou přímo vyjádřené ve filmu (např. v dialogu) se řadí mezi explicitní významy. Implicitní významy vybízí diváka k interpretaci (např. otevřený konec filmu vede diváka k tomu, aby se sám zamyslel a doplnil si vyznění snímku). Pokud pak divák jde ve své interpretaci za rovinu samotného díla, interpretuje vyznění filmu ve vztahu ke skutečnému světu, hovoříme o symptomatických významech (Thompsonová uvádí jako příklad knihu *Od Caligariho k Hitlerovi*³², kde se Kracauer snaží ukázat tendenci německého obyvatelstva podlehnout diktátorskému režimu na příkladu některých filmů dvacátých let.³³

V mé analýze hraje podstatnou roli symptomatická rovina (i když pracuji se všemi čtyřmi druhy významů). KALAMITA se v mnoha ohledech vztahuje ke společenským a kulturním trendům souvisejícím s obdobím normalizace. Při interpretaci symptomatických významů v KALAMITĚ vycházím z neoformalistického pojetí historického pozadí. To mi umožňuje alespoň částečně rozklíčovat, jak Chytilová využívá různorodých prvků, aby podvrtně refletovala normalizační skutečnost.

2.7. Historické pozadí

Film nelze vyjmout z jeho historického kontextu: „Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých schopností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti.“³⁴

Neoformalismus proto pracuje s konceptem historického pozadí, na kterém je film zkoumán. Pozadí se skládá z norem vytvořených předchozí zkušeností diváka, jednotlivé

³¹ Tamtéž, s. 12.

³² Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958.

³³ Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 12.

³⁴ Tamtéž, s. 18.

filmy pak divák vidí a vnímá v širším kontextu takové zkušenosti. Může jít jednak o pozadí, které poskytuje každodenní svět. Na základě naší každodenní zkušenosti rozumíme příběhu, chování postav a dalším filmovým prvkům. Zároveň jsme díky znalostem z každodenního světa schopni pochopit, jak se film vztahuje ke skutečnosti, a jak vytváří symptomatické významy. Pozadí mohou tvořit také jiná umělecká díla nebo styly (např. klasický hollywoodský styl). Postupně se seznamujeme s jejich konvencemi – učíme se sledovat děj, skládat si filmový prostor z jednotlivých záběrů atd. Pozadí filmu jako uměleckého díla zahrnuje i jeho odlišnost od snímků, které se používají k praktickým účelům (reklama, reportáž apod.).

Ve své analýze se pokusím KALAMITU zkoumat na původnímu historickému pozadí období normalizace, abych mohl odhalit a rozklíčovat subverzivní prvky, které Chytilová používá. To sebou nese dva problémy: jednak můj náhled na KALAMITU, která měla premiéru v roce 1982, je poznamenán mou diváckou zkušeností s pozdějšími snímky a jednak nedisponuji znalostí každodenního světa sedmdesátých a osmdesátých let. Snažím se tedy originálnímu kontextu přiblížit tak, že pracuji s historickými studiemi, které pojednávají o klíčových společenských a politických fenoménech období normalizace, stejně jako s dobovým tiskem a diváckými ohlasy. Pracuji také s kontextem kinematografie v období normalizace a se stručnou produkční historií snímku.

Prvním pozadím, na kterém film analyzuji, je tedy ekonomický a kulturně-historický kontext sedmdesátých a osmdesátých let a filmová tvorba spojená s tímto obdobím. Jde mi mimo jiné o normalizační snímky oslavující socialismus, které se stejně jako KALAMITA často odehrávaly v nějakém pracovním prostředí a kolektivu, např. na stavbě přehrady ve filmu KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO (Jiří Menzel, 1974). Zajímá mě například, s jakým typem postav byli v dobovém kontextu spojeni protagonisté KALAMITY (např. Václav Švorc) nebo jaké společenské tendence se vztahovaly k normalizační kultuře a Chytilová je kriticky reflektuje (např. konzumerismus nebo tzv. „klidný život“).³⁵

Jako druhé pozadí mi budou sloužit mody umělecké a klasické narace Davida Bordwella. KALAMITA pracuje s některými prvky klasického vyprávění: syžet je rozdělen na dvě dějové linie (milostný příběh a hrdinův nástup do nové práce), které se zpočátku odvíjí konvenčním způsobem (řetězením příčin a následků). Chytilová ale používá i prostředky, které Bordwell asociuje s uměleckou narací, aby klasickou výstavbu příběhu rozbila. Jedná se

³⁵ Ekonomickému a kulturně-historickému kontextu a pojmy s ním spojenými se podrobně věnuji ve třetí kapitole.

např. o nahodilost, elipsy nebo epizodičnost. Rozbor filmu na pozadí obou modů mi umožní ukázat, jak Chytilová oba typy vyprávění kombinuje, aby nás vytrhla z identifikace s postavami a z pasivního prožívání příběhu.³⁶

2.8. Divácká aktivita

Neoformalistický přístup předpokládá aktivního diváka, který vykonává různé operace. Neoformalisté vycházejí z kognitivní teorie³⁷ a na jejich základě se vymezují vůči pojetí pasivního diváka, kterého předpokládají psychoanalytické přístupy³⁸. Thompsonová argumentuje, že divák „aktivně reaguje na podněty ve filmu na základě automatických percepčních procesů a na základě zkušenosti“.³⁹ Diváci si podle ní vytvářejí schémata (naučené mentální vzorce založené na znalosti jiných uměleckých děl a zkušeností z reálného života), která používají při sledování filmu k neustálému vytváření hypotéz (např. o jednání postav, o prostoru, zdroji zvuku atd.). Hypotézy jsou ve filmu buď potvrzeny, nebo vyvráceny a diváci si vytvářejí nové. Thompsonová tvrdí, že vytváření hypotéz dokládá neustálou diváckou aktivitu a ukazuje, že tato aktivita závisí na historickém kontextu (divácká schémata se v průběhu času mění). Bez obecnstva film existuje jen fyzicky – filmové kvality, na které se neoformalisté soustřeďují (jednota, opakování a variace, reprezentace akce, prostoru a času, významy), vycházejí z interakce mezi formálními strukturami díla a aktivním divákem, který na ně reaguje.⁴⁰

Ve své analýze tedy budu pracovat s pojetím aktivního diváka. Podstatné to bude např. při rozboru stříhové skladby. Chytilová v KALAMITĚ často používá extrémně krátké prostřihy trvající jednu až dvě sekundy, jejichž použití nebylo v kontextu tehdejší produkce vůbec obvyklé. Prostřihy (kromě jiných funkcí: např. zrychlení tempa filmu, vytvoření nervního stylu a zneklidňující atmosféry) výrazně působí na divákovo vnímání. Extrémně krátké záběry narušují plynulé vyprávění a vytrhují diváka z pasivního sledování filmu, vedou ho k větší pozornosti. Když se prostřih objeví, divák zpozorní, uvažuje, co to vlastně viděl, ptá se po významu takového záběru, jehož délka je na hranici čitelnosti – vytváří se očekávání (divák očekává, jestli podobný záběr přijde znovu a jestli bude schopen odvodit jeho význam). Očekávání může být naplněno (např. záběry silně zasněžené tratě, které mohou divákovi evokovat blížící se nebezpečí – kalamitu), nebo ne (např. záběry ubíhající krajiny

³⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*..., s. 156-204, 203-233.

³⁷ Viz například Carl Plantinga, *Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach*. *Film and Philosophy* 2, no. 2 (1995), s. 3-19.

³⁸ Viz například Jean Louis Baudry, Alan Williams, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. *Film Quarterly* 28, no. 2 (1974-1975), s. 39-47.

³⁹ Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza*..., s. 24.

⁴⁰ Tamtéž, s. 22, 25.

snímané z vlaku, kterou nenesou žádný výraznější význam a slouží pouze jako prostřihy, které spojují dvě různé akce). Podobnou funkci jako extrémně krátké prostřihy mají ve filmu např. i elipsy a další prvky.⁴¹

2.9. Dominanta

Poslední pojem, který je klíčový pro mou práci, je neoformalistický koncept dominanty. Dominanta je hlavní formální princip, pomocí kterého se k sobě navzájem vztahují tematické, narativní a stylistické prvky. Dominanta utváří strukturu díla, prochází celým filmem a organizuje jednotlivé prostředky do jednoho celku. „Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu. [...] Seznam prostředků se nerovná dominantě, ale jestliže dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společné všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje.“⁴² Ve své analýze jsem si stanovil jako dominantu subverzi. Pomocí ní se pokusím odhalit, jak se Chytilová snaží narušit společenské a kulturní tendence vztahující se k období normalizace, jak usiluje o rozbití amorálních stereotypů, a jak boří konvence spojené s klasickým vyprávěním a stylem.

⁴¹ Viz rozbor narace ve čtvrté kapitole.

⁴² Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 35.

3. EKONOMICKÝ A KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT

V následující kapitole se pokusím popsat společensko-politické fenomény vztahující se k období normalizace, abych (v souladu s neoformalistickou metodou) vytvořil historické pozadí, na kterém budu film analyzovat. Mým cílem zde proto není vyčerpávající historická studie normalizačního období a jeho kultury. Soustředím se pouze na ekonomické a kulturně-historické aspekty, které se ukázaly jako klíčové pro samotný rozbor snímku KALAMITA.

Pojem „normalizace” vztahuji na časové rozmezí let 1968-1989.⁴³ I když ideologická východiska zůstávala během těchto let stejná⁴⁴, nelze normalizaci nahlížet jako monolitní období. V jejím průběhu docházelo k řadě společenských, kulturních a politických proměn, které měly výrazný vliv také na kinematografii. Ve své práci vycházím z rozdělení Jaromíra Blažejovského, který člení období normalizace na pět etap: *konsolidace, ofenzivní normalizace, oživení, ústup normalizačního filmu a perestrojka*.⁴⁵

3.1. Pět etap normalizační kinematografie

Období *konsolidace* (1969 – 1971) se neslo ve znamení politických čistek a personálních a organizačních změn v Československém filmu. V dubnu 1969 se generálním tajemníkem ÚV KSČ stává Gustáv Husák, což signalizuje nástup prosovětských konzervativců do vedení strany.⁴⁶ V září téhož roku nastupuje do funkce ústředního ředitele Československého filmu Jiří Purš, na pozici ústředního dramaturga je v prosinci stejného roku jmenován Ludvík Toman.⁴⁷ Ředitelem Filmového studia Barrandov (FSB) se po několika personálních změnách stává v říjnu 1970 Miloslav Fábera, kterého v roce 1977 vystřídal František Marvan.⁴⁸ Tvůrčí skupiny jsou rozpuštěny a jsou ustanoveny tzv. dramaturgické a výrobní skupiny, což vede k oddělení dramaturgie a výroby, a tím i k důslednější kontrole vznikajících projektů.⁴⁹ Řada filmů, které svou tematikou a poetikou navazují na snímky šedesátých let a jsou tedy pro nový kurs ideologicky nevhodné, je zakázána⁵⁰ (není jim

⁴³ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8. Také Zdeněk Doskočil ukazuje, že jako „normalizaci” lze označit celé období mezi lety 1968-1989 kvůli absenci vhodnějšího pojmu. Zdeněk Doskočil, Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu. Brno: Doplněk 2006, s. 27.

⁴⁴ Zhodnocení minulosti a budoucí ideologický směr stanovilo *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* přijaté 11.12. 1970. Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8.

⁴⁵ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8,9. Pro srovnání viz také Jan Lukeš, *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart 2013, *Iluminace*, 1997, č. 1 či *Kino-Ikon*, 2012, č. 1.

⁴⁶ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 96.

⁴⁷ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8.

⁴⁸ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 98, 197.

⁴⁹ Tamtéž, s. 146.

⁵⁰ Např. UCHO (Karel Kachyňa, 1970), SKŘIVÁNCI NA NITI (Jiří Menzel, 1969) nebo VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (Juraj Jakubisko, 1969).

dovolena distribuční premiéra) nebo je vyřazena z distribuce⁵¹. Postupně dobíhá produkce spojená s vedením Československého filmu v šedesátých letech a nastupují první normalizující snímky, mezi které patří například KLÍČ (Vladimír Čech, 1971).

Pro etapu *ofenzivní normalizace* (1972 – 1977) „je typická převaha ideologické funkce nad estetickou. Perspektiva ‚stranického aktivu‘ dominuje, impulzy šedesátých let vyhasly, s imperativem socialistického realismu se vrací stalinská estetika“.⁵² Režim nabízel některým tvůrcům spojeným s kinematografií šedesátých let natočit úlitbové filmy, kterými deklarovali loajalitu vůči novému směru. Jiní tvůrci tuto možnost odmítli nebo ji vůbec nedostali a museli tak několik let čekat, než jim nová garnitura umožnila natáčet.⁵³

Mezi lety 1976 – 1982 přichází období *oživení*, kdy dochází k částečnému uvolnění ideologického tlaku na filmovou tvorbu. Někteří tvůrci se mohou vrátit k celovečerní produkci a vzniká tak několik společenskokritických – filmy Věry Chytilové HRA O JABLKO (1976), PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ (1979) nebo právě KALAMITA (1981) – a esteticky vytříbených snímků – např. STÍNY HORKÉHO LÉTA (František Vlácil, 1977), RŮŽOVÉ SNY (Dušan Hanák, 1976) a POSTAV DOM, ZASAŘ STROM (Juraj Jakubisko, 1979). Mohou být uvedeny některé trezorové filmy jako např. KATEŘINA A JEJÍ DĚTI (Václav Gajer, 1970, v kinech 1975), v roce 1979 mají obnovenou premiéru OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (Jiří Menzel, 1966). Charta 77 a „Anticharta“ rozdělily filmové tvůrce na dva tábory, kdy signatáři druhého dokumentu získali větší důvěru režimu a mohli tak snáze realizovat své projekty. V roce 1982 odchází z Barrandova ústřední dramaturg Ludvík Toman. Začátkem osmdesátých let se rovněž prosazuje nová generace kritiků, která se vymezuje vůči politicky poplatným recenzím Jana Klimenta.⁵⁴

V další etapě (1983 – 1987) dochází k *ústupu normalizačního filmu*. Řada tvůrců spojovaných s Československou novou vlnou dostává znovu příležitost pracovat na prestižních látkách s vyššími rozpočty – například TISÍCROČNÁ VČELA (Juraj Jakubisko, 1983). Prosazují se další nekonformní projekty staré – ŠAŠEK A KRÁLOVNA (Věra Chytilová, 1987), PRODAVAČ HUMORU (Jiří Krejčík, 1984) – i nové generace – DŽUSOVÝ ROMÁN (Fero Fenič, 1984). Režiséři spojení s normalizačními filmy ztrácejí své

⁵¹ Např. VŠICHNI DOBRŘÍ RODÁCI (Vojtěch Jasný, 1969).

⁵² Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8.

⁵³ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 221.

⁵⁴ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 9.

výsadní postavení (Jiří Sequens, Jaroslav Balík) a kvalita jejich snímků je terčem tvrdé kritiky.⁵⁵

Roky 1986 – 1989 probíhají v duchu *perestrojky*. „Iniciativu přebírají umělecké svazy, v časopisech se otevřeně diskutuje, do distribuce se začínají uvolňovat zakázané filmy“.⁵⁶ Vznikají společenskokritické a výrazně nekonformní snímky jako BONY A KLID (Vít Olmer, 1987), ČAS SLUHŮ (Irena Pavlásková, 1989) nebo PROČ? (Karel Smyczek, 1987). Objevují se filmy pracující s avantgardní poetikou pražských undergroundových divadel – PRAŽSKÁ PĚTKA (Tomáš Vorel, 1988) a KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM (Věra Chytilová, 1988).

3.2. Kategorie normalizačního filmu

Jako užitečné pojmy pro analýzu žánrové subverze vůči normalizačním snímkům se ukázala také Blažejovského definice normalizačního filmu. To mi umožňuje odhalit analogie, které Chytilová v KALAMITĚ vytváří, aby zesměšnila a kriticky reflektovala socialistický režim. Blažejovský navrhuje dělit filmovou produkci období normalizace do tří kategorií podle toho, jak snímky přistupují k ideologii: *normalizující filmy*, *normalizační filmy* a *filmy normalizačního období*.⁵⁷

Jako *normalizující filmy* Blažejovský označuje snímky, které obsahovaly výrazně explicitní ideologii prosazovanou novým vedením strany. Typická byla manipulace s historickými fakty a jejich přepisování podle potřeby normalizační ideologie. Vznikaly snímky oslavující protifašistický odboj a „Vítězný únor“, nebo naopak satiricky laděné filmy, které poukazovaly na nešvary životního stylu vyšších vrstev za První republiky.⁵⁸ Jedná se například o filmy snažící se reinterpretovat události Pražského jara 1968 – HROCH (Karel Steklý, 1973), TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE (Vojtěch Trapl, 1975) – nebo snímky oslavující klíčové postavy komunistického hnutí – DVACÁTÝ DEVÁTÝ (Antonín Kachlík, 1974).⁵⁹

Normalizační filmy „byly explicitními nebo implicitními nositeli normalizační ideologie“.⁶⁰ Jedná se o volnější kategorii, kterou (na rozdíl od *normalizujících filmů*) nelze tak jasně vymezit. Patří sem například dvoudílný film DNY ZRADY (Otakar Vávra, 1973),

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž, s. 8.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

jehož ideologická poplatnost již není tak explicitně agresivní jako u normalizujících snímků (byť jde o naprosto zkreslenou interpretaci dějin). Mezi *normalizační filmy* by ale mohl patřit i snímek POSTŘÍŽINY (Jiřího Menzel, 1980), který svou oslavou soukromé idylly a požitkářství „nahrával“ oficiální tendenci „hmotného pozemšťanství“⁶¹. Štěpán Hulík se snaží ukázat, že právě zdánlivě nezávazné komedie jako MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU (Stanislav Strnad, 1975) nebo LÉTO S KOVBOJEM (Ivo Novák, 1976) pomáhaly k udržení normalizačního režimu mnohem spíše než *normalizující filmy*. Takové snímky (Hulík je označuje jako *kinematografii zapomnění*) totiž nabízely divákům klid v soukromí, materiální jistoty a možnost zapomenout na cokoli palčivého a aktuálního.⁶²

Typický hrdina normalizačních (a normalizujících) filmů byl zkušený charismatický padesátník, který byl členem strany a podílel se na Únoru 1948. Často jde o neschematické postavy, které se v průběhu narace vyvíjejí, dopouštějí se omylů, ale své úsilí nevzdávají – typickým příkladem je Kabát z filmu BĚŽ, AŤ TI NEUTEČE (Stanislav Strnad, 1976). Příznačná je také postava mladé dívky, která hrdinu obdivuje, a on ji poučuje o životě (a socialismu).⁶³ Vedlejší postavou byl často bodrý a rozumný předseda stranické organizace, kterého hrál například Václav Švorc. Mladí hrdinové byli často zobrazováni „jako nejistí jedinci, kteří mají své podivné zvyky v účesech, mluvě a oblékání, ale jednou převzmou štafetu“.⁶⁴

Normalizační filmy byly situovány do továren, dolů, polí nebo jiných pracovních prostředí a zápletky často vycházela ze vzájemných vztahů v pracovním kolektivu. Dialogy mezi postavami byly často umělé a prkenné, především pokud šlo o pasáže, které měly ilustrovat technologické detaily: „Pernico, přidej páru do turbogenerátoru!“⁶⁵

Třetí kategorií jsou pak *filmy normalizačního období*, kam Blažejovský řadí všechny snímky produkováné v letech 1970 – 1989. Mezi nimi lze pak ještě rozlišit produkci, ve které doznívají vlivy šedesátých let – např. PSI A LIDÉ (Evald Schorm, 1971) –, a skupinu podvrtných filmů, kam patří např. SIGNUM LAUDIS (Martin Hollý, 1980) nebo právě KALAMITA (1981).⁶⁶

⁶¹ Viz podkapitola 3.3. Normalizační kultura.

⁶² Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 290, 291.

⁶³ Tamtéž, s. 387nn.

⁶⁴ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 10.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8.

3.3. Normalizační kultura

Chytilová se v KALAMITĚ snaží narušit některé společenské tendence související s nástupem normalizace. Ve své analýze proto pracuji s některými pojmy Pauliny Bren, která uvádí, že normalizační společnost stála především na tzv. „klidném životě“, rodině a seberealizaci prostřednictvím konzumerismu.⁶⁷

V souladu s konsolidací po roce 1968 přichází trend „klidného života“.⁶⁸ Nová nastupující politická garnitura se snažila eliminovat jakékoli politické ideály a extrémní názory a nastolit klid a pořádek. Gustav Husák prohlásil po invazi sovětských vojsk, že „normální člověk chce žít klidně [...] a strana chce zajistit klidný život“⁶⁹.

Snahou normalizačních ideologů bylo, aby běžní lidé měli možnost seberealizace (nebo sebeaktualizace), měli mít naději, že se mohou rozvinout a věnovat se tomu, čemu budou chtít. Místem pro takovou seberealizaci byla soukromá sféra, rodina nebo také „zdomácnělé pracoviště“. Podniky se během normalizace nesoustředily na zisk a konkurenceschopnost, ale fungovaly jako sociální instituce. Převažovala praxe volných pracovních návyků, kdy si zaměstnanci mohli například jít nakoupit během pracovní doby. Podniky sice nabízely zaměstnancům jen nízké platy, ale poskytovaly jim různé odměny (rekreace, levné stravování, bydlení atd.).⁷⁰ Spotřební zboží se ukázalo jako příjemný způsob, jak utvářet vlastní identitu. Českoslovenští občané se tak rozhodli seberealizovat prostřednictvím konzumu.⁷¹ Režim sice průměrnému obyvateli Československa neumožnil konzumenství kapitalistického druhu, ale nabídl mu „prostředky, aby vedl kvalitnější socialistický způsob života“⁷². Základem takového života byla rodina. Režim tak umožňoval občanům (a vedl je k tomu), aby se stáhli do soukromé sféry, vedli „klidný život“ a nezabývali se společenskými a politickými tématy.

O normalizačním konzumerismu píše také Jaromír Blažejovský jako o „hmotném pozemšťanství“, které „bylo koncem 70. let proklamováno jako žádoucí ideová hodnota“ a mělo představovat „materialistickou alternativu vůči spirituálnímu umění“.⁷³ V kinematografii se tendence projevovala nejčastěji zobrazením úrodného venkova a hojnosti a

⁶⁷ Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

⁶⁸ Tamtéž, s. 170-173.

⁶⁹ Tamtéž, s. 173.

⁷⁰ Tamtéž, s. 348-350.

⁷¹ Tamtéž, s. 351-353.

⁷² Tamtéž, s. 378.

⁷³ Jaromír Blažejovský, *Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014, 380, 382.

oslavou pozemských radostí. Blažejovský uvádí jako příklad úvodní sekvenci filmu BOUŘLIVÉ VÍNO (Václav Vorlíček, 1976), kde „sledujeme úrodné lány, vinice, nabírání vína košťárem, krájení slaniny a sýra“⁷⁴ nebo scénu hostiny ve snímku POSTŘÍŽINY.

3.4. Pozice Věry Chytilové v období normalizace

Nová barrandovská garnitura se snažila na svoji stranu zprvu získat především tvůrce, jejichž filmy byly v šedesátých letech divácky úspěšné (z okruhu filmařů, spojených s Československou novou vlnou, šlo například o Jiřího Menzela nebo Jaromila Jireše). Věra Chytilová, jejíž tvorba tíhla více k experimentu⁷⁵ či podobenství, a byla tedy divácky náročnější, nebyla ze strany studia žádanou režisérkou.⁷⁶ To mohlo být (společně s její neústupnou povahou) jedním z důvodů, proč na Barrandově odmítali její projekty a Chytilová tak musela několik let čekat než dostala možnost znovu točit. Svůj první film v normalizačním období realizovala v Krátkém filmu u Kamila Pixy. Zde vznikla HRA O JABLKO (1976), která ale měla premiéru až dva roky po dokončení. Uvedení bylo pozastaveno (a omezeno) i u filmů PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ (1979) a KALAMITA (1981).⁷⁷

Rozhodující slovo v byrokratických schvalovacích procesech měli zejména již zmíněný Ludvík Toman (ústřední dramaturg FSB) a Jiří Purš (ředitel Čs. filmu). V souvislosti se schvalováním HRY O JABLKO, PANELSTORY a KALAMITY se ale také hojně angažoval Miroslav Müller (člen ÚV KSČ, od roku 1972 vedoucí oddělení kultury a ústřední ideologické komise⁷⁸). Právě Müller si Chytilovou (pravděpodobně pro její nebojácnost) svým způsobem oblíbil a mohl mít vliv na to, že její filmy směly obsahovat výrazně kritické prvky, což by jiným tvůrcům nemuselo projít. Režisérka popisuje své první setkání s Müllerem takto: „Šla jsem za ním do lázní a ptala jsem se ho, proč zakázali HRU O JABLKO, proč to po všech těch peripetiích dovolili a pak zase zakázali. [...], No kdybys nepřišla, tak sis neškrtila.“ Já povídám: „Tak to stačí přijít a už si škrtnem, jo?, No ty se mně líbíš, ty se mě nebojíš!“ [...], ted’ napíšeš znovu dopis prezidentu republiky, oni ho pošlou mně a já si tě pozvu a pak to zařídíme. Ale bude lepší když – zapomeň na tu HRU O JABLKO,

⁷⁴ Tamtéž, s. 380.

⁷⁵ Jednalo se především o její poslední dva filmy, které natočila před nástupem normalizace: SEDMIKRÁSKY (1966) a OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME (1969).

⁷⁶ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 221.

⁷⁷ Stanislava Přádná, Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 41.

⁷⁸ Tomáš Pilát, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010, s. 217.

zapomeň na to. Natočíš jiný filmy.' Já říkala: ‚Ne, ten film jsem natočila, ten film stál nějaký peníze a já chci, aby byl promítán!‘“⁷⁹

Citovaný úryvek naznačuje, jakou strategii volila Chytilová při snaze prosadit své filmy do výroby a do uvedení: nebála se přímého osobního kontaktu s vysoce postavenými ideology, tlačila na ně pomocí skandálu i hysterického projevu. Stanislava Prádná její taktiku popisuje jako „pozici chytrého královského šaška, jehož trefné invektivy a poťouchlé zesměšňování vladař trpně snášel, aby potvrdil tolerantnost svého majestátu; nebyla mu sice vlastní, ale slušelo se ji projevovat.“⁸⁰

Během schvalovacího procesu KALAMITY cenzori rozhodli, že má být „provedeno dvacet šest střihových zásahů“⁸¹. Při porovnání seznamu cenzurovaných replik⁸² s výsledným snímkem, ale zjistíme, že třináct problematických pasáží se nakonec ve snímku objevilo. Lze se tedy domnívat, že Chytilová si svým přímým a umanutým přístupem nakonec vyvzdorovala, aby byly tyto (z hlediska režimu problematické) pasáže do filmu nakonec zařazeny, nebo je odmítla vystříhnout.

Sociální kritika se v období normalizace objevovala v podobě dílčích scén a motivů spíše než v rámci celých snímků zaměřených na společenskou kritiku. Jaroslav Pinkas popisuje několik vizuálních figur, které lze nalézt napříč filmy normalizačního období (jak v podvrtných snímcích tak i v normalizačních filmech). Jedná se o obrazy sídliště, fronty na nedostatkové zboží, školního prostředí nebo společnosti u televizní obrazovky. Například první díl normalizačního seriálu MUŽ NA RADNICI (1976) tematizuje nefunkční administrativu, nevstřícnost prodavačů a další nefunkční prvky v socialistické společnosti. (Vše je však implicitně odůvodněno tím, že město v šedesátých letech řídili neschopní funkcionáři).⁸³

Nelze tedy tvrdit, že by snímky Chytilové jako jediné obsahovaly společenskokritické prvky. Chytilová byla ale jedna z mála, která ve svých filmech kriticky reflektovala morální aspekty normalizační společnosti (a téma morálky obecně). Jak se sama nechala slyšet v

⁷⁹ Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host 2001, s. 56, 57.

⁸⁰ Stanislava Prádná, *Balancování na hraně...*, s. 41.

⁸¹ Více o cenzuře a produkční historii KALAMITY viz další podkapitoly. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Dramaturgické skupiny Miroslava Hladkého adresovaná Jiřímu Gürtlerovi, 15. 9. 1981.

⁸² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Příloha zprávy Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému, 11. 7. 1980.

⁸³ Jaroslav Pinkas, *Nenápadný půvab normalizace*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 482nn.

rozhovoru s Robertem Bucharem: „Každá doba má jedno hlavní téma, a tím je morálka.“⁸⁴ Režisérka zároveň přistupuje k morálce i subverzivním způsobem: ukazuje, že se morální hodnoty posunuly do takové míry, že to, co bylo dříve vnímáno amorálně (např. lhaní), je dnes vnímáno jako něco zcela běžného. Výmluvná je v tomto kontextu věta epizodní postavy železničáře z KALAMITY: „To se přece neříká, pravda!“ Dobová amorálnost se svými paradoxy a absurditami Chytilové sloužila spíše jako inspirace a podněcovala ji k ještě ostřejší reflexi mravního úpadku v mezilidských vztazích.⁸⁵

3.5. Filmy Věry Chytilové z období normalizace

Chytilová natočila během normalizačního období tři dokumentární snímky (z toho dva celovečerní a jeden krátkometrážní) a sedm hraných celovečerních filmů. Můžeme zde vidět některé subverzivní strategie, které Chytilová používá i v KALAMITĚ.

Prvním snímkem je komediálně laděné melodrama HRA O JABLKO z roku 1976 tematizující (kromě řady dalších motivů) lidskou odpovědnost. Záměr režisérky narušit a zesměšnit socialistickou rétoriku může reprezentovat autentická figura kamelota. Prodavač novin humorně překrucuje reálné novinové nadpisy a svou prošťáčkovskou (někdy až lehce dementní) intonací jim dává satirický charakter, který může odkazovat k tehdejšímu oficiálnímu zpravodajství. Například jeho věta: „Každá žárovka je dobrá, co nesvítí...” ve zkratce poukazuje na absurditu některých ideologických tezí.

V roce 1978 Chytilová pracuje souběžně na PANELSTORY (epizodické satíře z prostředí sídliště) a KALAMITĚ (o kontextu jejího vzniku podrobněji dál). U PANELSTORY je výrazný například subverzivní přístup k naraci. Chytilová rozbíjí klasické vyprávění na fragmenty a řadí syžet do volných epizod spíše než do pevného řetězce příčin a následků. Narativ zde nemá žádnou hlavní linii (ani hlavní postavy ve smyslu klasického vyprávění), ale skládá se z řady vzájemně se prolínajících vedlejších linií spojených prostředím sídliště. Režisérka se nesoustředí na psychologii postav, ale snaží se spíše pomocí jednotlivých epizod ukázat vzájemné společenské vztahy. Elipsy ve vyprávění korespondují s chaosem a nesourodostí, které panují na sídlišti i ve společnosti. Chytilová zde stejně jako v KALAMITĚ vytrhává diváky z prožívání příběhu a nutí je iluzi filmové reality reflektovat pomocí náhlých extrémně krátkých záběrů nebo pohledů do kamery. Subverze se objevuje i na stylové rovině, kde Chytilová vytváří atmosféru chaosu rozestavěného sídliště pomocí nervní kamery (Jaromír Šofr) či experimentální hudby (Jiří Šust). Záměrně nehladký střih (Jiří

⁸⁴ Robert Buchar, *Sametová kocovina...*, s. 63.

⁸⁵ Stanislava Prádná, *Balancování na hraně...*, s. 42.

Brožek) vytváří divácký odstup od fikčního světa a umožňuje tak kritickou reflexi zobrazené problematiky: nefungujícího společenského systému a pokřivených mezilidských vztahů. Chytilová zobrazuje sídliště jako nehostinný prostor plný bahna, odpadků a stavenišť, což ještě podtrhuje použití autentických lokací (**obr. 3.1.-3.2.**).



3.1.

3.2.

Všechny tři zmíněné snímky vznikají na pomezí etapy ofenzivní normalizace a období oživení a jsou tak pro ně typické peripetie ohledně schvalování scénářů, cenzurní zásahy a pozastavené uvedení.

Následující čtyři hrané filmy vznikají již během ústupu normalizačního filmu a perestrojky a s ní souvisejícímu politickému uvolnění. „Docházelo k určité cenzurní toleranci, rozevřela se detabuizace při zveřejňování některých kritických názorů, témat nebo jejich zobrazení“.⁸⁶ Jedná se o experimentálně laděnou grotesku o pomíjivosti života FAUNOVO VELMI POZDNÍ ODPOLEDNE (1983). Zde režisérka pracuje s různými formami subverze, aby zdůraznila kontrasty mezi mládím a stářím. Například hned v úvodu snímku jsou záběry krásné mladé dívky narušované detailními záběry hnilých rostlin. (**obr. 3.3.-3.4.**)

⁸⁶ Tamtéž, s. 59.



3.3.



3.4.

FAUNOVO VELMI POZDNÍ ODPOLEDNE (1983) ukazuje také další podvratnou strategii, kterou nalezneme i v KALAMITĚ⁸⁷: subverzivní casting. Chytilová do FAUNA obsadila Libuši Pospíšilovou, které byla vysoce postavenou dramaturgyní Československé televize a pravidelně se objevovala v seriálu BAKALÁŘI (1971) jako strohá průvodkyně. Pospíšilová ve FAUNOVI ztvárnila autoritativní, sexuálně žádostivou šéfovou hlavního hrdiny a v závěru filmu figurovala jako symbolická smrtka, což díky uvedenému kontextu působilo výrazně směšně (**obr. 3.5.-3.6.**). Chytilová se tak zároveň mohla vysmívat i instituci ČST, kterou Pospíšilová reprezentovala.⁸⁸



3.5.



3.6.

⁸⁷ Subverzivní casting podrobně rozebírám v podkapitole 4.4.

⁸⁸ Stanislava Přádná, Balancování na hraně možného..., s. 61-62.

V roce 1986 vzniká hororové podobenství VLČÍ BOUDA, kde Chytilová rafinovaně pracuje s převrácením žánrových očekávání. Film pracuje s motivy teenagerské komedie a hororu. Děj se odehrává na lyžařském kurzu, kde se postupně rozehrávají vzájemné vztahy v kolektivu mladých lidí. Celá skupina je odříznuta na odlehlé horské chatě, vedoucí kurzu se chovají podivně a záhy i nebezpečně (ukáže se, že jde o mimozemšťany). Chytilová ale obě žánrové polohy narušuje a posouvá film k podobenství s morální tematikou. Vedoucí se nesnaží mladistvé postupně usmrtit, jako by tomu bylo v klasickém hororu, ale usilují o rozvrácení kolektivu pomocí rafinovaných psychologických metod. Mimozemšťané vedou mladistvé k tomu, aby sami určili, kdo má být „vyřazen”. Chytilová tak zde podobně jako v KALAMITĚ (zavalený vlak) vytváří analogii mezi krizovou situací (ohrožený kolektiv) a normalizační společností pod nátlakem režimu.

Snímek ŠAŠEK A KRÁLOVNA (1987) pojatý jako úvaha o moci zase ukazuje porušování konvenční narativní stavby. Chytilová vedle sebe (podobně jako v O NĚČEM JINÉM (1963) staví dvě roviny vyprávění, které propojuje pomocí vzájemných analogií. Obě roviny rovněž ukazují napětí mezi autenticitou a stylizací: jedna je snová, vyznačuje se expresivním herectvím a bohatou stylizací historických kulis, zatímco druhá zobrazuje každodenní život na vesnici a směřuje více k realismu. Obě roviny však nejsou důsledně odděleny a neustále se navzájem prolínají a pointují až do závěru, kdy se zpětně ukáže, že snový charakter měly obě linie.

Hedonistickou tragikomedie KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM (1988) tematizující fenomén AIDS pak může (stejně jako HRA O JABLKO) ukazovat zesměšnění oficiální rétoriky. Ve filmu KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM jedna z postav (kulturní referent František) vrství ve svém projevu na stranickém aktivu jednu komunistickou frázi za druhou: „Samozřejmě, že si uvědomuji, jakou zodpovědnost беру na svá bedra dnes – v době vědeckotechnické revoluce! Ale to se nedá nic dělat přátelé! I my musíme přidat! Přidat! Přidat! Totiž, všichni se musíme přidat!” Chytilová tak zesměšňuje a kriticky reflektuje vyprázdněnost oficiální rétoriky, což ještě zdůrazňuje precizní („sklepácká”) dikce hrdiny, vylidněný sál a vychýlené kompozice (**obr. 3.7.-3.8.**).⁸⁹

⁸⁹ Tamtéž, s. 56-57, 67.



3.7.

3.8.

Chytilová kromě hrané režie pracovala i na třech dokumentárních filmech. Šestnáctiminutový dokument ČAS JE NEÚPROSNÝ (1978) vznikl u Krátkého filmu. Zabývá se stářím, které je „glosováno nejednoznačně, v bezútěšné zanikající tělesnosti i v metafyzickém rozměru, jako finální fáze existence, jež neztrácí svou lidskou hodnotu a důstojnost“.⁹⁰ Na zakázku belgické televize natočila Chytilová portrét Miloše Formana nazvaný CHYTILOVÁ VERSUS FORMAN. VĚDOMÍ SOUVISLOSTÍ (1981). Snímek je pojatý jako úvaha (a místy ostrá konfrontace mezi Formanem a Chytilovou) nad rozdílností filmové tvorby na západě a na východě. Posledním dokumentárním filmem, který režisérka natočila v období normalizace, je pak filmová esej PRAHA – NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY (1984). Snímek byl produkován v rámci mezinárodního projektu HLAVNÍ KULTURNÍ CENTRA EVROPY, kdy řada mezinárodně etablovaných filmařů vytvořila portréty evropských metropolí. Chytilová portrét Prahy pojala jako formální experiment a úvahu o plynutí času a o „vědomí souvislostí“.⁹¹

3.6. Produkční historie filmu KALAMITA

Proces vzniku a schvalování KALAMITY tvoří nesčetné peripetie, které trefně zrcadlí absurditu snímku samotného. KALAMITA vznikala ve FSB v rámci dramaturgické skupiny (DS) Miroslava Hladkého. Natáčení snímku probíhalo v letech 1978 a 1979, vždy během zimy, trvalo celkem 82 dní a skládalo se z pěti různých etap.⁹² Dokončovací práce začaly v

⁹⁰ Tamtéž, s. 44.

⁹¹ Tamtéž, s. 44nn.

⁹² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Rozklad jednotlivých výrobních etap filmu KALAMITA.

září 1979 a skončily v dubnu 1980⁹³, dramaturgická skupina ale navrhla film do distribuce až v říjnu 1981⁹⁴. Celostátní distribuční premiéru měla KALAMITA v lednu 1982.⁹⁵

Mezi první etapou natáčení a premiérou tedy leží zhruba čtyři roky. Vliv na tak dlouhou dobu vzniku mělo pravděpodobně několik faktorů. Tím prvním byly složité cenzurní a schvalovací procesy, které probíhaly během všech fází vzniku filmu (scénář, produkce, dokončovací práce, schválení do distribuce). Dalším důvodem byla časová vytíženost Chytilové, která od roku 1978 souběžně pracovala i na snímku PANELSTORY (který dokončila ještě před KALAMITOU), a fakt, že se KALAMITA odehrávala v zimě a v autentickém prostředí železnice, s čímž byla spojena řada realizačních problémů.

Vedení studia se Chytilové snažilo zadat výrazně prorežimní látku. Scénář Josefa Šilhavého KALAMITA byl původně založen na havárii vlaku, kdy příslušníci veřejné bezpečnosti podniknou záchrannou akci a lidi z vlaku zachrání. V takové podobě byla látka nabídnuta i Chytilové, která ji přijala s podmínkou, že scénář bude moct přepracovat.⁹⁶ „Pojala jsem ji jako setkání hlavní postavy Honzy (v podání Bolka Polívky) s několika ženami. Chápala jsem ten příběh v zásadě jako průřez jeho dnem: nastupuje do nové práce a seznamuje se s ní. Přitom potkává různé lidi, kterým buď je, nebo není sympatický [...] navíc byl původní scénář doveden do happyendu, já ho spíš zaměřila na ten vlak [...]“.⁹⁷

Přepracovaná verze scénáře byla schválena s podmínkou, že některé dialogy a scény budou ještě upraveny⁹⁸, a 10. února 1978 byl vydán souhlas k zahájení natáčení 9. února.⁹⁹ Ludvíku Tomanovi vadilo např. „negativní vyznění“, nezájem společnosti na záchranu lidí ve vlaku a scény nabízející dvojí výklad.¹⁰⁰ Vedení studia povolilo natáčení relativně rychle (Chytilová odevzdala technický scénář 3. února a 9. února byl první natáčecí den) zejména kvůli realizačním problémům se sněhem.¹⁰¹ Vzniklá situace s rozpracovaným scénářem, která

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Návrh hodnocení filmu rež. Věry Chytilové KALAMITA.

⁹⁵ Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny*, 4. 2. 1982.

⁹⁶ Tomáš Pilát, *Věra Chytilová zblízka...*, s. 227. Fakt, že KALAMITA byla jedinou látkou, kterou Chytilová mohla ve FSB realizovat dokládá také posudek Jana Klimenta na tento film. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Posudek Jana Klimenta týkající se technického scénáře KALAMITY, 9.2. 1978.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 6. 2. 1978.

⁹⁹ Reálně se tedy zřejmě natáčelo již od 9. února na základě neoficiálního souhlasu a 10. února byl vydán příslušný dokument. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Rozklad jednotlivých výrobních etap filmu KALAMITA.

¹⁰⁰ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 6. 2. 1978.

¹⁰¹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Františka Marvana adresovaná Jiřímu Puršovi, 9. 2. 1978.

dávala Chytilové určitou volnost k tvorbě, se ale ideologům příliš nezamlouvala. Když se jim pak naskytlo několik záminek (výměna herečky, nemoc režisérky a požadování lehké kamery), natáčení 24. února pozastavili.¹⁰²

1. března se konalo jednání mezi Chytilovou, Tomanem, Marvanem a dramaturgem Kubátem (který zastupoval Purše). Chytilové zde bylo uloženo, aby dotočila všechny exteriérové záběry (vyžadující sněhovou pokrývku). Pak měla proběhnout kontrolní projekce, kde ústřední dramaturg shlédne všechny dosud natočený materiál a posoudí jej.¹⁰³ Natáčení pokračovalo a dramaturgie na Chytilovou dále tlačila, aby dokončila přepracovanou verzi scénáře podle jejich připomínek. Režisérka se proto pravděpodobně rozhodla do závěrečného finále (zavalený vlak) zařadit voice-over, které ve zvukové rovině ukazovaly průběh záchranné akce.¹⁰⁴

To se ukázalo jako dobrý tah – jedním z hlavních problémů KALAMITY z hlediska dramaturgie totiž bylo ono „negativní společenské význění“. Úsilí společnosti zavalené lidi z vlaku zachránit pak z hlediska vedení studia pravděpodobně vneslo do filmu dostatek „pozitivních prvků“. Po kontrolní projekci 14. dubna, píše Ludvík Toman řediteli FSB, že „v práci na filmu je možno dále pokračovat“.¹⁰⁵

Na sklonku roku 1978 byl dokončen hrubý střih a připravovaly se další etapy natáčení v zimě 1979. Dramaturg Pavel Hajný¹⁰⁶ po shlédnutí hrubého střihu podává 20. listopadu Tomanovi zprávu: „Pokud jde o již natočené materiály, byla shledána řada míst, u nichž bude režisérce doporučeno, aby byla, pokud jde o dialog, při postsynchronech změněna (především tam, kde se dílčími odchylkami od scénáře nebo nevhodnou intonací dostává původnímu dialogu nežádoucí význam); na třech místech je tato úprava zcela nezbytná a nebude-li po dohodě s režisérkou taková změna technicky proveditelná, skupina bude požadovat úplné vypuštění těchto replik [...]“.¹⁰⁷

¹⁰² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Aktový záznam, 24. 2. 1978.

¹⁰³ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Aktový záznam, 1. 3. 1978.

¹⁰⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Dramaturgické skupiny Miroslava Hladkého adresovaná Ludvíku Tomanovi, 20. 3. 1978.

¹⁰⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 20. 4. 1978.

¹⁰⁶ Pavel Hajný byl dramaturg působící u DS Miroslava Hladkého. V rámci výroby filmu KALAMITA byl pověřen pravidelně kontrolovat denní práce a podávat zprávy přímo ústřednímu dramaturgovi, jak dokládá například jeho zpráva adresovaná Ludvíku Tomanovi z 24. 3. 1978. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Pavla Hajného Ludvíku Tomanovi týkající se denních prací filmu KALAMITA, 24. 3. 1978.

¹⁰⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva o stavu filmu KALAMITA, 20. 11. 1978.

Namítky k hrubému střihu KALAMITY měl i vedoucí DS Miroslav Hladký. Toman na základě připomínek obou dramaturgů 4. prosince 1978 doporučuje řediteli FSB práce na filmu obnovit s podmínkou, že bude vypracována další verze technického scénáře, do které budou zahrnuty připomínky Hajného a Hladkého.¹⁰⁸ Chytilová tedy napsala další verzi, ve které byly upraveny některé problematické pasáže a byla přidána hlášení ve voice-overech. Změny stačily a 4. ledna se začalo opět natáčet.¹⁰⁹

Chytilová sice změnila problematické repliky, ale vymohla si, aby v závorce mohly být uvedeny repliky původní. Ve zprávě DS z 22. prosince je to zdůvodněno tím, že: „V závorkách obsahuje scénář vedle schváleného znění některých replik i jejich původní znění tam, kde režisérka Chytilová není stále ještě přesvědčena o adekvátnosti jejich výrazu a bude se ještě pokoušet nalézt at' už při natáčení nebo v průběhu postsynchronů jiné řešení.“¹¹⁰ Ve výsledném filmu se pak řada replik ze závorek objeví (například výmluvné věty jako „ze začátku to ani tak nevypadá, ale nakonec je z toho průser jako hora“ nebo „já čumím, jak je někteřejm lidem všechno fuk“). Lze se tedy domnívat, že Chytilová plánovala problematické pasáže v KALAMITĚ ponechat (a vyvzdorovat si je později během schvalování do distribuce) a repliky pozměnila jen proto, aby scénář mohl být schválen.

Ke třem dalším etapám natáčení, které proběhly v lednu, březnu a dubnu 1979, se téměř žádné materiály nedochovaly. Lze se ale domnívat, že natáčení proběhlo díky schválenému technickému scénáři a relativnímu „upokojení“ cenzorů bez výraznějších komplikací. Přerušení mezi lednovou a březnovou etapou zapříčinily realizační problémy týkající se herců a v dubnu byl již pouze jeden natáčecí den. Chytilová po skončení produkce ještě pracovala na PANELSTORY, dokončovací práce na KALAMITĚ proto byly zahájeny až v září 1979.¹¹¹

Zpráva Františka Marvana z 24. října 1980 (adresovaná Jiřímu Puršovi) ukazuje, že se Chytilová cenzurními připomínkami během natáčení příliš neřídila: „Při sestavení hrubého materiálu se však ukázalo, že se režisérka značně odchýlila od přijatého technického scénáře a že tak vznikl film, jehož ideové vyznění je značně sporné. Po dlouhých diskuzích a úpravách

¹⁰⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomanova adresovaná Františku Marvanovi, 4. 12. 1978.

¹⁰⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Rozklad jednotlivých výrobních etap filmu KALAMITA.

¹¹⁰ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Dramaturgické skupiny Miroslava Hladkého adresovaná Ludvíku Tomanovi, 22. 12. 1978.

¹¹¹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Rozklad jednotlivých výrobních etap filmu KALAMITA.

byl dán souhlas k tomu, aby byla provedena předběžná mixáž filmu. Výsledný dojem se však nezměnil. ¹¹²

Chytilová zřejmě pracovala způsobem, kdy vyšla vedení studia zprvu zdánlivě vstříc, a když měla schválený scénář, natočila film podle svých představ. Výsledný střih si pak tvrdě prosazovala do distribuce. V Marvanově zprávě se dále uvádí: „V současné době dramaturgická skupina i vedení Studia hledá možnosti, jak film dokončit. Nutno však konstatovat, že V. Chytilová nesouhlasí s některými připomínkami, zejména pokud jde o celkové vyznění filmu a nedomnívá se, že některé scény – zejména závěrečné – by měly být event. přetočeny.“¹¹³

Schvalovací proces se táhl až do podzimu roku 1981. Podle zprávy DS z 15. září 1981 „bylo provedeno od 6. června 1980 [kdy pravděpodobně započal schvalovací proces] dvacet šest střihových zásahů.“¹¹⁴ Jednalo se především o vystřížení záběrů s vojákem v závěrečném finále a o některé jinotaje (např. „Já jsem byl zavřenej“). Chytilová si ale zřejmě stála tvrdě za svým, neboť většina vystřížených replik neměla výrazný vliv na celkové vyznění snímku. Zároveň některé pasáže, které jsou v dokumentu uvedené jako vystřížené, se ve filmu nakonec objevily ve zvuku mimo obraz (např. „Ty seš s tím špehováním...“). Lze se tedy domnívat, že některé vystřížené repliky Chytilová do KALAMITY znovu vrátila během opětovného míchání.

Důvod, proč byla KALAMITA i přes „sporné ideové vyznění“ nakonec uvedena do distribuce, byl pravděpodobně ekonomický.¹¹⁵ Barrandov do filmu investoval řadu nákladů, které ještě vzrostly kvůli řadě cenzurních i realizačních komplikací během jeho vzniku. Vedení studia tedy mohlo chtít vzniklou ztrátu pokrýt a zřejmě si uvědomovalo komerční potenciál snímku natočeného v komediálním žánru. V hodnocení dramaturgické skupiny z 21. října 1981 se uvádí, že KALAMITA představuje „v současné, na komedie chudé situaci našeho studia i distribuce nesporný přínos, jenž navíc přivede do kin nemalé množství diváků. [...] dílo si své místo mezi filmy FSB uvedenými do distribuce zaslouží.“¹¹⁶

¹¹² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Františka Marvana adresovaná Jiřímu Puršovi, 24. 10. 1980.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Dramaturgické skupiny Miroslava Hladkého adresovaná Jiřímu Gürtlerovi, 15. 9. 1981.

¹¹⁵ Svou roli mohly ale sehrát i změny ve vedení FSB a slábnoucí vliv Ludvíka Tomana. V srpnu 1981 byla v rámci reorganizace zrušena funkce ústředního dramaturga, Toman musel přejít do zahraničního zakázkového oddělení a o rok později odešel z FSB úplně. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 176, 177.

¹¹⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Návrh hodnocení filmu rež. Věry Chytilové KALAMITA.

3.7. Cenzura filmu KALAMITA

Pozoruhodnou kapitolu v rámci vzniku KALAMITY tvořil schvalovací proces a cenzurní zásahy. V následující části nejprve shrnu některé obecné aspekty fungování cenzury ve FSB po nástupu normalizace. Pak se pokusím formou krátké případové studie na snímku KALAMITA ukázat, jaké obrazy, záběry nebo repliky musely být ze scénáře nebo z výsledného filmu vyřazeny a jaký byl pravděpodobný důvod takových zásahů.

S nástupem nového vedení ve FSB došlo k obnovení interní kontroly v oblasti dramaturgie. Od března 1970 byly namísto tvůrčích skupin ustanoveny nové dramaturgické (DS) a výrobní skupiny (VS).¹¹⁷ Rozdělení dramaturgické a výrobní fáze vzniku filmu tak umožňovalo důslednější kontrolu, která začínala již u literárních podkladů pro dramaturgické plány. Ve vedoucích pozicích DS nově stanuli prověření a stranicky loajální jednotlivci (často však jen s malými nebo téměř žádnými zkušenostmi v této profesi). Byli to například Vojtěch Trapl nebo Karel Cop, z dramaturgů, spojených s šedesátými lety, zůstali pouze Miloš Brož a Ota Hofman.¹¹⁸

V roce 1970 vznikla také Ideově-umělecká rada, jejíž funkce byla téměř totožná s činnostmi, kterou dříve vykonávala HSTD, ÚPS a Ideologické oddělení ÚV KSČ. Členové rady spolupracovali s ředitelem FSB a s ústředním dramaturgem, posuzovali a hodnotili látky zamýšlené k realizaci nebo hrubé sestřihy filmů a také se podíleli na přípravě dlouhodobého dramaturgického plánu studia.¹¹⁹

Kvůli důkladné kontrole vznikajících snímků byla vydána ještě další nařízení. Vedoucí DS a dramaturg, který na dané látce pracoval, měli povinnost shlédnout minimálně jednou týdně denní práce a pravidelně podávat zprávy ústřednímu dramaturgovi. Klíčová byla také směrnice ředitele FSB ze 4. dubna 1970, dle které museli vedoucí DS konzultovat veškeré dramaturgické záměry s ústředním dramaturgem Ludvíkem Tomanem.¹²⁰

Významnou roli v rámci interního schvalování hrál právě ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman, který měl díky změně v organizačním řádu FSB z roku 1968 na Barrandově téměř neomezenou moc.¹²¹ Funkce ústředního dramaturga nově již nebyla podřízena řediteli studia, Toman rozhodoval o personálním obsazení nově vzniklých dramaturgických skupin,

¹¹⁷ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 146.

¹¹⁸ Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace*. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970. Brno 2014. Dostupné na WWW: http://is.muni.cz/th/128191/ff_d/ [citováno 10.8. 2015], s. 115.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 116.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž, s. 117. Viz také Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 170-177.

povoloval filmové povídky a schvaloval, podle kterých z nich následně vzniknou scénáře. Měl vliv na přidělování látek režisérům i na obsazení filmu tvůrčími pracovníky (včetně herců). Změna v organizačním řádu FSB také určovala, že při schvalování snímků nefiguroval ředitel studia, ale pouze ústřední dramaturg. Toman tak byl rozhodujícím hodnotitelem konečné podoby filmů až do svého odchodu v srpnu 1981, kdy ředitel Československého filmu Jiří Purš v rámci reorganizace funkci ústředního dramaturga zrušil. Toman musel odejít do zahraničních zakázkových skupin a o rok později odešel z Barrandova úplně.¹²²

Nyní se zaměřím na cenzuru a schvalovací proces filmu KALAMITA. Jak již bylo řečeno, v průběhu výroby vznikly dvě verze technického scénáře. První verze (napsaná Chytilovou na základě námětu Josefa Šilhavého) byla podmíněčně schválena 9. února 1978¹²³. Tu pak Chytilová přepracovala podle připomínek dramaturgie a vznikla druhá verze, na základě které byla v prosinci 1978 povolena další etapa natáčení.¹²⁴

Obě verze se od sebe ale překvapivě tolik neliší. Vyřazeny nebo pozměněny byly většinou jen jednotlivé repliky nebo části obrazů, pouze v jednom případě byla vypuštěna celá sekvence. Nejvýraznější změny jsou pak vidět v závěru scénáře. Sekvence v zavaleném vlaku byla doplněna o množství hlášení ve voice-overech, které ukazují průběh záchranné akce. Byl také přidán závěrečný záběr, ve kterém na záchranu cestujících přilétá vrtulník.¹²⁵ Hlavním cílem dramaturgie zřejmě bylo dodat filmu „pozitivní prvky“, které by ilustrovaly snahu společnosti (režimu) o záchranu lidí uvízlých pod lavinou. Výsledný střih pak ale ani helikoptéru ani hlášení neobsahuje. Víme pouze, že Chytilová voice-overy nahrála a film je obsahoval při kontrolní projekci 14. dubna¹²⁶. Je tedy možné, že hlášení režisérci posloužila k tomu, aby cenzory upokojila a umožnila tak povolení další etapy natáčení a do finálního střihu je Chytilová vůbec zařadit neplánovala. Podobně zřejmě dopadl i záběr na vrtulník, jehož přítomnost ve filmu by výrazně pozměnila celkové tematické vyznění, a proto ho Chytilová pravděpodobně odmítla natočit nebo zařadit do výsledného střihu.

Z první verze scénáře byla vyřazena pouze jedna celá scéna zpočátku filmu, která zobrazovala setkání Honzy s neznámou dívkou.¹²⁷ Dívka se potácí po nádraží s mnoha kufry a

¹²² Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace...*, s. 117.

¹²³ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 6. 2. 1978.

¹²⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 28.12. 1978.

¹²⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978.

¹²⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Františku Marvanovi, 20. 4. 1978.

¹²⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1977, s. 20-21.

z dialogu vyplývá, že právě utekla od rodičů, ale svého rozhodnutí lituje. Honza se směje a ironicky komentuje obrovské množství zavazadel, která sebou dívka vláčí. Sekvence měla pravděpodobně absurdním způsobem zobrazovat touhu lidí po hmotných věcech a jejich neschopnost se od nich odloučit ani v mezních situacích, jako je útěk z domova. Důvodů, proč musela být scéna vypuštěna, mohlo být několik. Cenzorům mohlo vadit negativní zobrazení chování mladistvých (útěk z domova), které nebylo v souladu se socialistickým důrazem na rodinu. Dramaturgové také mohli mít výtky k tomu, že útěk dívky může být čten jako paralela k emigraci z Československa. Scéna mohla být vyřazena i z mnohem prozaičtější příčiny: sekvence byla z hlediska výstavby příběhu nadbytečná (postava dívky se ve scénáři už znovu neobjevuje na rozdíl od jiných epizodních postav, které se sejdou v závěrečném finále ve vlaku). Nebo také (a to je nejpravděpodobnější) šlo o kombinaci výše zmíněných argumentů.

Další změny pak byly spíše dílčího rázu. Musela být vynechána otázka úředníka v nádražní kanceláři, který se Honzy ptá: „Proč jste byl zavřenej?“ Dramaturgii zde s největší pravděpodobností vadil odkaz k represivním aktivitám režimu a k věznění. Ve výsledném filmu pak chybí i Honzova předchozí replika („Já jsem byl zavřenej...“), kterou přepracovaný scénář ještě obsahoval¹²⁸. Vypuštěna byla také epizodní postava muže s knírkem, který ve scéně v masně začal nadávat poté, co mu řezník nabídl tlačenko s cibulí: „Já cibuli nejím. Já nemám rád smrady. Zeměkoule je plná samejch smradů. Celý města, to je samej beton a pod tím to smrdí, jak hnije zem. [...]“¹²⁹ Zde mohl být problematický lehce dekadentní nádech repliky spojený se zalíbením v jisté estetice ošklivosti, kterou později ve své recenzi tolik kritizoval Jan Kliment¹³⁰. Škrtaly se také repliky, které obsahovaly vulgarismy, a některé eroticky laděné pasáže. V druhé verzi scénáře již v závěrečném finále nenajdeme repliky vojína jako „Hlavně držte hubu, ať nám nedojde vzduch!“ nebo „To jídlo, vole!“. Věta (kterou pronese Baláš během Honzova školení ve vlaku): „Oni si v tom mrazu klidně šoustaj!“ musela být ve výsledném střihu nahrazena replikou: „Oni si v tom mrazu klidně chroustaj!“. Ve druhé verzi scénáře se ale ještě objevuje v původním znění.¹³¹

Pozoruhodný je případ scény, týkající se jednoho z hrdinových školení ve vlaku. Sekvence původně obsahovala pasáž, kde Honza zaslechne divné zvuky a ukáže se, že jde o závalu vlaku. Porucha vagonu z hlediska dramaturgie pravděpodobně neodpovídala pozitivnímu zobrazení železniční dopravy, a tak byla tato část sekvence vypuštěna. Ve druhé

¹²⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbíрка scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1977, s. 30. V porovnání s: Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbíрка scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978, s. 25.

¹²⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbíрка scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1977, s. 46.

¹³⁰ Viz další podkapitola věnující se recepci filmu KALAMITA.

¹³¹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbíрка scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978, s. 68.

verzi scénáře je na tomto místě uvedeno, že záběry (416-417) byly škrtnuty¹³². Když ale zalistujeme ve scénáři o kus zpět (na začátek obrazu 28¹³³), zjistíme, že odlišná scéna zobrazující předchozí Honzovo školení (s jiným strojvůdcem) obsahuje pozměněný, ale z hlediska vyznění v podstatě totožný motiv poruchy vlaku, který pak najdeme i ve filmu. Je tedy možné, že vyřazenou část Chytilová částečně přepsala a přesunula na jiné místo ve scénáři. Dramaturgové pak pravděpodobně pouze kontrolovali, jestli byly záběry v nové verzi škrtnuty a již si nemuseli všimnout, že se závada vlaku objevuje v jiné scéně v pozměněné podobě.

Podobně se režisérce povedlo obejít cenzuru, také v případě části scény v zavaleném vlaku. Ve druhé verzi scénáře se uvádí, že záběry 869-873 byly škrtnuty¹³⁴. Šlo o pasáž, kde řezník s vojákem hrají nahlas karty, jeden z cestujících (ve scénáři označen jako třicátník) je napomene, aby raději nemluvil (kvůli nedostatku vzduchu). Řezník mu odvěti: „Vyliž si prdel, já už snad kvůli vašemu posranému vzduchu nebudu moct dát flek.“ Třicátník pak hovoří o tom, že v zavaleném vlaku mají alespoň klid od okolního světa, jeho promluva končí otázkou: „Co nám tady schází?“, na kterou voják odpoví: „To jídlo, vole!“¹³⁵ Dramaturgie se zřejmě rozhodla část scény vyřadit kvůli přílišnému vulgarismu. Snímek ale všechny tyto repliky (s výjimkou věty vojáka) nakonec obsahuje. Lze se domnívat, že Chytilová zmíněnou část buď natočila ještě v zimě 1978 (kdy ještě nebyla druhá verze scénáře), nebo druhou verzi scénáře příliš nerespektovala a scénu natočila podle původní verze. Problematickou pasáž si pak režisérka zřejmě prosadila do filmu během dokončovacích prací.

Schvalovací proces KALAMITY byl pravděpodobně zahájen 6. června 1980. Zpráva DS z 15. září 1981 uvádí, že celkově mělo být provedeno dvacet šest stříhových zásahů¹³⁶. Vystříženy měly být vždy jednotlivé repliky. Jednalo se o vulgarismy (např. „Když nenapadne sníh, tak jsme prostě v prdeli“ nebo slovo „šoustat“), věty, které ukazovaly železniční dopravu v negativním světle (např. „Za špinění se příplatky nedávají, to bejvávalo!“) nebo o jinotaje a dvojsmysly (např. „Každý se nadlábne a na druhý se vyprndne!“).¹³⁷ Chytilová ale některé z nich odmítla odstranit. Toman ve zprávě Miroslavu Hladkému uvádí: „Shlédl jsem upravenou versi filmu KALAMITA po připomínkách, které

¹³² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1977, s. 85.

¹³³ Tamtéž, s. 67.

¹³⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978, s. 189.

¹³⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1977, s. 195, 196.

¹³⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Dramaturgické skupiny Miroslava Hladkého adresovaná Jiřímu Gürtlerovi, 15. 9. 1981.

¹³⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, příloha zprávy Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému, 11. 7. 1980.

byly projednány se s. Chytilovou za Vaší účasti. Musím však konstatovat, že ne všechny změny byly provedeny. [...] Jednostranný pohled režisérky Chytilové podpořený proti scénáři jejím způsobem realizace i nadále zůstává. Žádám Vás, abyste mě informoval, zda s. Chytilová odstraní výše uvedené scény a dialogy a spojil se se mnou po mém návratu, abychom projednali další postup práce na tomto filmu.”¹³⁸

V KALAMITĚ nakonec zůstalo třináct z dvaceti šesti replik, jež měly být vystřiženy. Některé z těchto replik se pak ve filmu nacházejí ve zvuku mimo obraz (např. „Ty seš s tím špehováním.” nebo „Co když se spletou u návěstidel?”). Je možné, že Chytilová pasáže vystříhla, a po kontrolní projekci je do snímku zase vrátila během mixáže zvuku. Lze se ale také domnívat, že režisérka si nakonec svým tvrdohlavým a nátlakovým přístupem některé pasáže prostě vyvzdorovala. Štěpán Hulík uvádí případy, kdy cenzoři film sestříhali bez přítomnosti režiséra.¹³⁹ V případě Chytilové se ale dramaturgie pravděpodobně obávala, že by v takovém případě režisérka udělala skandál. Chytilová zároveň v KALAMITĚ pracuje se specifickým vyprávěním a stylem, a proto by možná bez její přítomnosti nebylo ani možné film kvalitně sestříhat.

3.8. Recepce filmu KALAMITA

KALAMITA vyvolala v tehdejším tisku značně různorodé reakce. Někteří kritici v čele s Janem Klimentem film odsoudili za jeho estetiku ošklivosti a převahu „negativních jevů” (kromě Klimenta také například Oldřiška Malatincová ve své recenzi v časopise *Tvorba*¹⁴⁰). Jiní naopak ocenili autenticitu a humorný nadhled jako například Miroslav Dolnák v časopise *Film a divadlo*¹⁴¹ nebo článek v *Zemědělských novinách*¹⁴².

U Jana Klimenta se zastavím podrobněji, protože to byl právě on, jenž v Rudém právu prosazoval kulturní politiku KSČ. Jeho rétorika vycházela z padesátých let a byla silně konzervativní.¹⁴³ Kliment zavrhoval divácky náročnější snímky (které označoval za tzv. intelektuálský kýč), formální experimenty a zobrazení erotiky. Není proto divu, že nekonformní a formálně nápaditou KALAMITU ve své kritice zcela agresivně odsoudil. Klimentovi nejvíce vadila estetika Chytilové („Vypadá to, jako by se režisérka oddávala jistě

¹³⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému, 11.7. 1980.

¹³⁹ Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění...*, s. 174.

¹⁴⁰ Oldřiška Malatincová, Podle mého názoru. *Tvorba* 1982, č. 19, s. 20.

¹⁴¹ Miroslav Dolnák, *Kalamita. Film a divadlo* 1982, č. 8, s. 16.

¹⁴² Text je podepsán zkratkou -mel-, pravděpodobně tedy šlo o publicistu Pavla Melounka. *Premiéry našich kin. Zemědělské noviny*, 4. 2. 1982.

¹⁴³ Jeho „texty jsou si blízké myšlenkovými koncepty, stylem i syntaxí“ se Zdeňkem Nejedlým. Jaromír Blažejovský, *Zdraví pozemšťané...*, s. 382.

rozkoši z ošklivého, z karikovaného, z nevšedního natolik, že to skoro ztrácí smysl. [...] [Je to] pohled jako na hmyz, na jeho hemžení.”¹⁴⁴) a negativní zobrazení tehdejší žité skutečnosti („Klad života tu také rozhodně je. Ale kolik se na to všechno lepší šedivosti, jakéhosi prachu ne-li bláta, aby to ‚obstálo‘ jako obraz naší současnosti.”¹⁴⁵). Recenzent Chytilové vytýkal také nejednoznačnost a ambivalentní vyznění snímku: „A závěr sám nechává na pochybách, o co vlastně při tom všem šlo.”¹⁴⁶

Kliment psal také posudek na technický scénář KALAMITY v únoru roku 1978, kde kupodivu Chytilovou obhajoval a kritizoval především námět Josefa Šilhavého. V úvodu píše: „Když jsem scénář dostal do ruky, domníval jsem se, že jde o autorské dílo Věry Chytilové. Potom jsem se náhodou dověděl, že ona je autorkou jen technického scénáře, že jí tato látka byla nabídnuta jako jediná k realizaci, že tudíž je ideově celkem v celé záležitosti nevinně. Protože zásadní námitky nemám vůči zpracovatelské metodě režisérčině, nýbrž proti ideovému vyznění původního už námětu. [...] Talentu umělkyně významu Věry Chytilové takováhle fabule jenom a jenom uškodí!”¹⁴⁷ Kliment zřejmě netušil, že Chytilová technický scénář značně přepracovala a mylně se domníval, že za tematickým vyzněním filmu tedy stojí scenárista Šilhavý.

Posudek lze s trochou nadsázky číst jako první verzi Klimentovy kritiky, která je však na rozdíl od recenze mnohem konkrétnější. Kliment má už zde námitky proti převaze „negativních jevů” a kritickému zobrazení socialistické společnosti. „[Scénář] Ukazuje totiž víc než obětavost organizační bordel. [...] každý si jde za svým a hledí urvat ze zážitků, co se dá. Odpovědnost vůči ostatním veškerá žádná. Je tohle dnešní filozofie?”¹⁴⁸ Dále Kliment obviňuje Šilhavého z obhajoby maloměšťáctví a kapitalistického konzumu: „Vždyť to je určitý živočichopis jednoho maloměšťáka vedle druhého [...] Jde jen o sobecké využívání příležitosti. To je filozofie spotřební měšťácké společnosti.”¹⁴⁹ A stejně jako ve své recenzi má i zde Kliment námitky proti otevřenému závěru snímku: „vyvrcholením je nedramatické nedorozumění a závěr padá do prázdna [...]”¹⁵⁰.

¹⁴⁴ Jan Kliment, Ne právě povznášející pohled. *Rudé právo*, 22.3. 1982.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Posudek Jana Klimenta týkající se technického scénáře KALAMITY, 9.2. 1978.

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž.

Klimentova útočná kritika vyvolala i řadu reakcí čtenářů, kteří film bránili. Jeden z nich (Jan Rosecký) například poslal 8. dubna 1982 (tedy zhruba dva týdny po uveřejnění recenze) do redakce Rudého práva dopis, kde obhajoval kritické vyznění KALAMITY a ironicky glosoval některé pasáže z Klimentovy kritiky: „[...] Navíc tím, že Vám píši, stávám se podle názoru zmíněného autora i nositelem honosného titulu ‚kritika-nekritika‘. Podle p. Klimenta se kritikem zřejmě může stát jen ten, kdo je za to placen – a v jeho případě nepochybuji o tom, že dobře. [...] Po shlédnutí tolik kritizovaného filmu, zůstává v nás pocit, že je nutné hledat cesty jak odstranit, dnes již ve světě tolik rozšířenou apatii a lhostejnost lidí, je toho na jeden, v tomto směru velmi působivý film, víc než dost. Měli bychom proto autorům filmu spíše poděkovat a povzbudit je k další činnosti, než kritizovat takovým způsobem, jak to učinil kritik-profesionál Jan Kliment.“¹⁵¹ Někteří ze zastánců filmu také zasílali děkovné dopisy přímo Chytilové. Jeden z diváků (Jan Liška) například píše: „[...] Byla to komedie jenom když o tom člověk nepřemýšlel. Ještě jednou Vám a všem, kteří Vám pomáhali – děkuji.“¹⁵² Lze se tedy domnívat, že KALAMITA mezi tehdejšími diváky výrazně rezonovala i přes omezenou distribuci a Klimentovu negativní kritiku. Klimentova recenze paradoxně spíše propůjčila filmu pověst zapovězeného díla a tak mu posloužila jako velice dobrá reklama.

KALAMITA se setkala i s pozitivním hodnocením (i když poněkud opatrným) ze strany oficiálního tisku. Článek v *Zemědělských novinách* kladně hodnotí herecký výkon Bolka Polívky, „drásavý, ale i očišťující“ humor a myšlenkovou rovinu snímku, „která vrcholí ve skvělé závěrečné mezní situaci“.¹⁵³ Miroslav Dolnák zase ve své kritice pro periodikum *Film a divadlo* píše, že „Kvality literárního scenára se prejavia najmä v závere“, kde se podle něj Šilhavému (ne však Chytilové) povedlo trefně vystihnout pasivitu a sobeckost v současné společnosti. Oceňuje také autentické zobrazení prostředí železnice a vtipné improvizace Laca Decziho (Douda)¹⁵⁴. Výrazně kladné recenze ale redakce nesměly otiskovat, a proto byla například kritika Jiřího Cieslara odmítnuta časopisem *Scéna* a mohla být zveřejněna jen v bulletinu Pražského filmového klubu.¹⁵⁵

¹⁵¹ Archiv NFA, výstřižky k filmu KALAMITA. Dopis Jana Roseckého adresovaný redakci Rudého práva, 8.4. 1982.

¹⁵² Archiv NFA, výstřižky k filmu KALAMITA. Dopis Jana Lišky adresovaný Věře Chytilové, 23.3. 1982.

¹⁵³ Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny*, 4. 2. 1982.

¹⁵⁴ Miroslav Dolnák, Kalamita. *Film a divadlo* 1982, č. 8, s. 16.

¹⁵⁵ Jiří Cieslar, Kalamita aneb zima v železniční zemi. In: Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006, s. 32.

4. ANALYTICKÁ ČÁST

KALAMITA může na první pohled zdánlivě působit jako klasicky vyprávěná excentrická komedie o mladém začínajícím strojuvůdci a jeho milostných dobrodružstvích. Film ale vzápětí svou formou náš původní předpoklad o konvenčním díle rozbíjí. Postavy se chovají nejednoznačně, milostný příběh se odvíjí jinak, než bychom očekávali a plynulý chod vyprávění neustále narušují zneklidňující krátké záběry a nervní snímání. Snímek se dále vyznačuje celou řadou podobných prvků, které převracejí naše původní divácká očekávání a rozbíjejí celkovou strukturu snímku. V následující analýze rozeberu téma, naraci a styl filmu KALAMITA a pokusím se tak odhalit, jaké prvky narušují organizaci snímku a naše očekávání, jaká je jejich funkce a na jakých úrovních se vyskytují.

V první podkapitole nastíním stěžejní tematické linie, motivy a vzájemné vztahy mezi nimi.

4.1. Témata a motivy filmu KALAMITA

KALAMITA sleduje svědomitého mladíka Honzu (Bolek Polívka¹⁵⁶), který se odmítá přizpůsobit amorálním společenským stereotypům a hledá si svou vlastní cestu. Honza se ocitá v mezní životní situaci: zanechal studia na vysoké škole a chce se stát železničářem. Ve filmu pozorujeme, jak se hrdina během několika dní seznamuje s novým pracovním prostředím a setkává s novými lidmi. Během Honzovy první jízdy zasype vlak lavina. Vzniklá situace odhaluje pokleslou morálku lidí uvízlých uvnitř. Cestujícím se ale nakonec díky vzájemné solidaritě podaří z vlaku zachránit.

4.1.1. Melodramatická, existenciální a morálně kritická linie

V KALAMITĚ se navzájem protínají tři tematické linie, které označuji jako *melodramatickou*, *existenciální* a *morálně kritickou*. Melodramatická rovina vychází z milostného příběhu, který se odehrává mezi čtyřmi hlavními postavami: Honzou, Majkou, Květou a doktorkou. Každá ze čtyř postav je jednoznačně motivovaná. Ženy chtějí získat Honzu a on usiluje o Majku. Jejich konfliktní cíle vedou k řadě událostí, které tvoří základní kauzální řetězec filmu. Sled příčin a následků vede diváckou pozornost pomocí vytváření očekávání a jejich postupného naplňování. Zajímá nás, jak milostný příběh dopadne, jestli Honza získá Majku, nebo jestli skončí s jinou dívkou.

Druhá, existenciální linie pojednává o Honzově hledání životní cesty a místa ve společnosti. Honza se rozhodne zanechat studia a hodlá být strojvedoucím. V průběhu

¹⁵⁶ Celkové obsazení snímku a další obecné informace o KALAMITĚ viz příloha.

vyprávění se hrdina setkává s řadou postav s různou životní filosofií (otec, učitel, Laco, doktorka, Majka, Květa ad.). Honza si pak na základě setkání s nimi utváří svůj vlastní pohled na svět: odmítá pohodlnou, zabezpečenou existenci, chce v životě najít hlubší smysl. V průběhu filmu pak hrdina poznává, že potřebuje být užitečný druhým, cítit se potřebný a pomáhat ostatním. Existenciální linie je exponována již v úvodní titulkové sekvenci (Honza procházející vlakem), kterou lze číst jako metaforu jeho životní cesty. Linie postupně vrcholí ve dvou scénách: když Honza poprvé sám řídí vlak a v závěrečném finále. Řízení vlaku naznačuje hrdinovu nabytou kontrolu nad svým životem a jeho nadšení zároveň ukazuje, že v povolání železničáře našel svou životní náplň. Závěrečné finále, kdy Majka (ke které Honza cítí silné sympatie) sobecky ujede pryč, pak Honzovi pomůže pochopit význam solidarity a určí jeho morální postoj do budoucnosti.

Existenciální rovina je ve vzájemném vztahu s melodramatickou linií, jak po narativní, tak po tematické stránce. Honzovo hledání životní seberealizace tvoří druhý kauzální řetězec událostí, který má vzájemný vliv na milostný příběh. Když se například Majka Honzovi směje, že chce být železničářem, začne hrdina pochybovat, jestli je jeho rozhodnutí správné a znovu se pustí do studia. Setkání s každou ze tří dívek pak pomáhá Honzovi formovat své životní postoje. Díky sebestřednému jednání Majky si uvědomí, jak podstatná je lidská sounáležitost. Jeho konfrontace s doktorkou, která si chce jen nezávazně užívat, mu zase ukáže, že je důležité, aby člověk v životě našel nějaký hlubší smysl, nekonal věci jen pro vlastní potěšení. Jakou roli má v utváření Honzových životních názorů postava Květy, není z filmu zcela jasné. Vzájemný vztah mezi oběma postavami byl vlivem cenzurních škrtů značně redukován. Vidět je to zejména ve scéně, kdy Honza leží nemocný na ubytovně a Květa o něj pečuje a snaží se ho svést. Ve filmu sekvence končí tím, že Květa Honzu svádí, on se brání a můžeme se jen dohadovat, jestli se jí to nakonec podařilo, nebo ne. Z technického scénáře je ale zřejmé, že mezi oběma postavami došlo k sexu.¹⁵⁷ Tato zdánlivá banalita hraje rozhodující roli v tom, jakou funkci má v KALAMITĚ postava Květy. Honza Květě nakonec podlehl, i přesto, že ji nechtěl, a tím v ní vzbudil falešné naděje. Honza tedy zranil Květu, což mohlo být dalším určujícím okamžikem pro utváření hrdinovy osobnosti. Jeho zkušenost s Květou celý kruh zklamání uzavře – zatímco Honzu zklamala Majka svou sobeckostí, on zklamal Květu tím, že v ní vzbudil plané naděje.

¹⁵⁷ Obraz končí tím, že Květa Honzovi svléká pyžamo, masíruje ho a Honza „slastně zavírá oči“. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978, s. 151.

Obě zmíněné linie (melodramatická a existenciální) se skládají ze závazných motivů: pokud by byl nějaký z motivů změněn, ovlivnilo by to celý následující kauzální sled událostí. Kdyby se Honza rozhodl vrátit zpět do školy, nejel by v závěru vlakem, na který spadne lavina, ukončilo by to snažení ženských postav Honzu získat atd. Jádrem třetí, morálně kritické roviny jsou pak naopak volné motivy, které tematizují sobeckost, sebestřednost, vzájemnou nedůvěřivost, kariérismus, pasivitu a další aspekty spojené s pokleslou morálkou ve společnosti. Pokud by byl některý z morálně kritických motivů vypuštěn, mohlo by to změnit celkové vyznění snímku, ale nemělo by to žádný vliv na průběh vyprávění (Honza by se stal strojvůdcem a vztahy mezi ním a dalšími postavami by také zůstaly stejné). Morálně kritické prvky přesto ve filmu výrazně převažují, a proto tvoří hlavní tematickou rovinu, jejíž východiskem je pak vzájemná lidská solidarita, kterou reprezentuje finální scéna.

Volné motivy ve filmu nemají funkci oddálení závěru a vytvoření napětí (tak jako v klasické naraci), ale dávají narativu volnější strukturu, vyprávění se rozpadá do série fragmentů. Chytilová nesděluje hlavní téma přímo pomocí samostatné linie s vlastním kauzálním řetězcem, ale pomocí dílčích epizod. Morálně kritické motivy doplňují dvě ostatní tematické roviny a dávají jim nové významy, což umožňuje Chytilové částečně „skrýt“ morální kritiku do milostného příběhu a Honzovy životní cesty. Melodrama získává kritické vyznění například díky tomu, že Majka chce mít sex s Honzou jen proto, aby uspěla v závodech. Chytilová tak poukazuje na sobeckost, kariérismus a společenskou tendenci využívání druhých pro vlastní prospěch. Kdybychom pak oddělili melodramatickou linii od morálně kritických motivů, zůstalo by pouze přímočaré milostné dobrodružství bez výraznějšího etického vyznění.

4.1.2. Konfrontace skutečnosti se zdáním

Dalším tematickým motivem KALAMITY, je konfrontace skutečnosti se zdáním. Jean Louis Manceau píše, že „V prvních třech filmech Věry Chytilové nalezneme v plném rozsahu to, o co jí vždycky půjde: [...] konfrontaci reality se zdáním, ‚vypadáním‘. Zmocňuje se reality a bez milosti ji vytahuje na světlo, aniž by si cokoli usnadňovala; skrze fakta ukazuje smysl života.”¹⁵⁸ Autor zde vystihl princip, který se objevuje i v KALAMITĚ: Chytilová často staví do kontrastu to, jak určité věci vypadají (jak se jeví nebo jak někdo chce, aby se jevíly) a to, jaké jsou ve skutečnosti. Tím se režisérka snaží (často za pomoci humoru) rozkrýt různé formy amorálního chování jako je pokrytectví nebo vypočítavost.

¹⁵⁸ Jean Louis Manceau, Královna šašků. In: Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006, s. 18.

Chytilová „vytahuje realitu na světlo“ tak, že nám ji ukazuje z odstupu, umožňuje nám ji nahlédnout relativně objektivním pohledem. Buď disponujeme více informacemi než postavy (scéna na náměstí, kterou rozebírám dále) nebo jsou protagonisté postaveni do situace, která porovnává jejich skutečné a jejich předstírané chování, a díky tomu můžeme odhalit jejich pózy a přetvářku. Ve scéně, kde je Honza obviněn, že požil alkohol před zkušební jízdou, náčelník stanice dvakrát naprosto změnil své chování k hrdinovi v závislosti na tom, jestli se domnívá, že jsou příbuzní, nebo ne. Celá scéna se blíží divadlu a frašce. Náčelník zprvu hraje nadřízeného, pak kamaráda a nakonec se znovu vrátí do role nadřízeného. Ostrá konfrontace přísného vystupování náčelníka (když neví, že jsou s Honzou příbuzní) s jeho kamarádskou bodrostí (když to zjistí) upozorňuje na komičnost pokrytectví a banalitu stylizace do různých společenských rolí.

Chytilová si, jak říká Manceau, skutečně nic neusnadňuje. Vyhýbá se zjednodušení a schematicnosti a snaží se nahlížet každý problém z různých úhlů pohledu. Režisérka v KALAMITĚ (stejně jako ve svých ostatních filmech) nesměruje k jedné definitivní tezi, ale naopak vytváří dilemata, ukazuje, že každý může mít svoji pravdu. Chytilová například problematizuje i samotný morálně kritický charakter KALAMITY, když ukazuje, že pravidla a zásady je někdy také nutné porušovat. Můžeme to vidět například ve scéně, kdy během strojvůdcovského školení Baláš spílá Honzovi, že jede příliš pomalu a hrozí tak, že vlak na zledovatělé dráze uvízne. Honza nechce jet rychleji, aby neporušil předepsanou rychlost a Baláš mu říká: „Dodržuj předpisy, ale nezapomínej uvažovat. To víš, po smrti ti bude prd platný, že si měl pravdu...” Scéna ve zkratce tematizuje fakt, že normy a pravidla nikdy nebudou dokonalá a bezchybná – vždy je třeba, aby člověk zásady zpochybňoval a podle svého cítění uvážil, co je správné a co ne. Film tak dostává výrazně ambivalentní charakter a je na divákovi, aby o zobrazené problematice sám uvažoval a zaujal vlastní stanovisko.

Podobně Chytilová charakterizuje i postavu hlavního hrdiny. Hned v první titulkové sekvenci vidíme Honzu, jak potají kouří ve vlaku a následně, jak se prodírá skrz cestující k jídelnímu vozu. Chytilová tak exponuje hrdinu jako nekonformního člověka, jeho prodírání se proti davu v uličce může naznačovat jeho snahu jít proti proudu, jeho hledání vlastní cesty. Jiří Cieslar o něm píše, že není: „přímočarý patetik života a fanatik práce jako Páralův mladý muž bažící po bílé velrybě, ale [...] představuje se nám pravý lidský originál”¹⁵⁹. Honza není jasně psychologicky definovaným hrdinou, který se snaží dosáhnout určeného cíle. Jeho postava má spíše ambivalentní povahu, jeho motivace se často mění v závislosti na

¹⁵⁹ Jiří Cieslar, *Kalamita aneb zima v železniční zemi...*, s. 31.

okolnostech a interakci s ostatními postavami. Honzovy činy jsou i ve vzájemném rozporu, někdy se chová ustrašeně (na nádraží při rozhovorech s úředníky) jindy naopak naprosto sebevědomě (při flirtu s Majkou). Jeho chování může být na několika místech rozporuplné i z etického hlediska. Například když se Honza ve scéně na pláni pokouší zastavit utíkající Majku, křičí na ni, že na ni bude žalovat trenérovi. Chytilová tak vytváří komplexního hrdinu, ukazuje, že i on má své morální chyby.

4.1.3. Studie společenských vztahů

Jedním z klíčových témat KALAMITY jsou vzájemné lidské vztahy. Režisérka se ve filmu snaží ukázat, jak lidé jsou (nebo spíše nejsou) schopni chápat, komunikovat a soucítit jeden s druhým. Vztahy mezi lidmi zobrazuje jednak existenciální linie (skládající se z Honzových setkání a konfrontací s různými postavami), a pak zejména závěrečná sekvence v zavaleném vlaku, kterou Chytilová pojala jako *studii společenských vztahů*.

Režisérka v závěrečné části snímku zkoumá, jak lidé reagují a jak se k sobě navzájem chovají, když se ocitnou v krizové situaci. Ve filmu se jedná o kalamitou zavalený vlak, který ale slouží jako modelová situace pro jakýkoli jiný hraniční případ. Ve vlaku cestují lidé odlišných generací a různých povolání (strojvůdce, doktorka, řezník, voják, úředník, sportovkyně, učitel, babička, děti ad.) – cestující ve vlaku jsou tak průřezem společnosti (jakýmsi „reprezentativním vzorkem“) a zastupují různé modely chování lidí v krizové situaci. Kalamitní situace může být i paralelou k situaci, ve které se ocitla československá společnost s nástupem normalizace.

V samotném závěru filmu říká neznámý muž: „To je teda zase kalamita! Co teď?“ a Honza mu odpoví: „Co, co, kalamita... Na to jsme snad už odborníci, ne?“ Jak naznačuje Honzova odpověď, okolnosti, ve kterých se ocitly postavy v zavaleném vlaku, mohou být paralelou k situaci, ve které se ocitla československá společnost po nástupu normalizace. Okupace v roce 1968 a politické změny s ní spojené byly také svého druhu kalamitou, která dopadla na tehdejší společnost. Poučení z krizového vývoje, prověrky, dotazníky ohledně schválení vstupu sovětských vojsk a celkové utužení atmosféry mělo vliv na vzájemné vztahy mezi lidmi. Přichází konsolidace a s ní nová ideologická tendence, která se snaží zabránit lidem v jakékoli politické nebo veřejné aktivitě, vede občany ke „klidnému životu“, k ústupu do rodinného soukromí a ke konzumerismu.

V duchu této společenské tendence reagují i postavy ve filmu na sněhovou kalamitu. Většina cestujících se chová pasivně, chtějí katastrofu přežít a čekají, že za ně situaci vyřeší

někdo jiný. Místo aby lidé v zavaleném vlaku krizi aktivně řešili, starají se především o sebe a o to, jestli mají základní životní potřeby – dostatek jídla, tepla atp. Někteří si užívají a o nic se nestarají (milenci), jiné zase hlavně zajímá, jestli jim lavina neponičila dobře nakoupená vejce (třicátník), což výstižně zrcadlí normalizační konzumerismus. Řezník si dokonce libuje, že konečně má klid a doufá, že „je hned tak brzo někdo nenajde”. Chytilová zde může odkazovat k výhodnému postavení, které v období normalizace měli například právě uzenáři. Řezníkovi kalamitní situace přišla vhod, a proto doufá, že bude trvat co nejdéle. Doktorka (od které bychom, vzhledem k jejímu povolání, čekali aktivitu a pomoc ostatním) řeší své manželské problémy, což se může vztahovat k normalizačnímu ústupu do rodinného soukromí a k nezájmu o veřejné dění. Voják okřikuje spolucestující: „Nemluvte prosím vás! Co jsme si řekli? Že když jsme v průseru, tak je nejdůležitější, co?” Jeho replika měla pravděpodobně odkazovat k oficiálním výzvám k pořádku, klidu a držení se stranou od problémů. Chytilová ve vojákově promluvě naráží na oficiálně podporovaný společenský trend upřednostňovat pasivitu před aktivním řešením problémů a odhaluje absurditu takové tendence. Během sekvence několikrát zazní z úst různých postav věta, že „při kalamitě je nutné zachovat klid”, která může odkazovat k normalizační snaze vést občany ke „klidnému životu”. Reakce a chování většiny lidí tak tvoří paralely s normalizačními tendencemi ve společnosti.

Kalamitní situace ale není pouze paralelou ke společenským okolnostem vztahujícím se k normalizaci, sekvence v zavaleném vlaku funguje také jako univerzální kritika společenské morálky. Chytilová ukazuje, jak se většina cestujících během krize sobecky stará jen o sebe, odmítá přijmout jakoukoli odpovědnost a doufá, že situaci za ně vyřeší někdo jiný. Sebestředné jednání zosobňuje především postava Majky, která v průběhu sekvence neustále myslí jen na to, že přijede pozdě na své závody a v závěru pak ujede na jediných lyžích, na kterých se mohli postupně všichni zachránit. Pasivní chování velké části cestujících působí až neskutečně, díváme se, jak mohou někteří (řezník, voják, milenci) být v takto vypjaté chvíli v naprostém klidu a o nic se nezajímat. Chytilová tak tím, že jednání postav posouvá do absurdna, ještě zesiluje morálně kritický charakter scény.

Eticky pokleslé chování většiny postav je postaveno do kontrastu s úsilím Honzy a ostatních železničářů, kteří situaci aktivně řeší a snaží se odházet sněh a cestující zachránit. Když Baláš volá na Honzu, že kope na špatném místě, on mu odvětlí, že je to možné, ale že „se to prostě musí zkusit”. Strojvůdce Baláš tak může reprezentovat konvenční řešení krize (snaží se prorazit dveřmi do druhého vagonu), zatímco Honza zastupuje nové, originální řešení situace (snaží se na svou pěst prokopat oknem, kde se domnívá, že je sněhu méně).

Honzova domněnka se nakonec ukáže jako správná, když pomoc přijde z téže strany, kde kopal.

V kalamitní situaci se ocitají i osudy hlavních protagonistů. V zavaleném vlaku postupně vrcholí všechny konflikty mezi postavami, které byly rozvedeny během filmu. Eskaluje spor mezi Honzou a Balášem ohledně dodržování pravidel. Zkušený strojmůdce tvrdí, že kdyby hrdina nehleděl na předpisy a jel rychleji, nemusel vlak uvíznout. Pro postavu Honzy to tak může být další formující okamžik, kdy si hrdina uvědomí, že normy je třeba kriticky reflektovat, ne je jen tvrdohlavě dodržovat. Vrcholí také melodramatická linie: Květa se začne prát s Majkou o Honzu a doktorka se bezohledně rozvádí s učitelem. Chytilová tak vytváří paralelu mezi životy postav a krizovou situací, lidé se ocitají v kalamitě přímo (v zavaleném vlaku) i na metaforické rovině (z hlediska psychologie jednotlivých postav).

V závěru filmu říká hlavní hrdina: „Ale lidi, nebudeme čekat na žádnou pomoc! Uvidíte, že to půjde, to chce jen trochu dobré vůle.” Honzova replika koresponduje s tematickým východiskem KALAMITY: Z krizové situace, konfliktů a pokleslé morálky si lidé musí pomoci sami svojí *vzájemnou solidaritou*. Lidskou sounáležitost reprezentuje „most z lidských těl”, který lidé vytvoří, aby se všichni cestující mohli dostat z vlaku ven, aniž by se probořili (**obr. 4.1.**). Po morálně pokleslé sekvenci plné sporů v zavaleném vlaku tedy přichází katarze v podobě vzájemné lidské pomoci. Sílu záběru podtrhuje poetická, hudba evokující naději a snímání ve velkém celku, které po dlouhé scéně v těsném prostoru vlaku působí uvolňujícím a osvobozujícím dojmem.

Poslední záběr KALAMITY je pak na zachráněné děti, kdy jedno z nich hledí přímo do kamery. (**obr. 4.2.**) Děti lze chápat jako symbol naděje a lepší budoucnosti. Chytilová naznačuje, že nadějí společnosti je nová generace, nezatížená problémy a minulostí jako ta současná. Pohled dítěte do kamery lze interpretovat jako morální výzvu adresovanou divákovi. Jako kdyby se Chytilová ptala, zdali bychom se také zachovali solidárně, pohled nás vyzývá k zamyšlení se nad naším vlastním přístupem k životu.



4.1.

4.2.

4.2. Neoformalistická dominanta: Subverze

Neoformalisté tvrdí, že východiskem filmové analýzy je nalezení dominanty – konceptu, který prochází tematickou, narativní a stylovou rovinou snímku, a který „ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků”¹⁶⁰. Dominantu lze podle Thompsonové určit tak, že najdeme formální prvky, které snímek staví do popředí, které se v rámci díla zdají nejvýraznější a nejdůležitější. Takové prvky pak často tvoří základní strukturu díla, ze které vycházejí všechny ostatní prostředky.

V KALAMITĚ jsou výraznými prvky rozmanitá narušení, rozbití a zneklidnění, které se ve filmu objevují na tematické, narativní i stylistické rovině. KALAMITA se po tematické stránce pokouší narušit řadu společenských tendencí spojených s obdobím normalizace (například „klidný život”, pasivitu nebo konzumerismus) a usiluje o rozbití nadčasově platných amorálních stereotypů (lidské sklony k sobeckosti, vypočítavosti, podrazáctví ad.). Chytilová používá elipsy a další techniky, aby narušila očekávání spojená s klasickým filmovým vyprávěním a rozbila děj na fragmenty. Podobnou funkci mají i stylové prostředky, které často porušují kinematografické konvence, zneklidňují diváka a narušují jeho pasivní sledování filmu. Zmíněné prvky pak lze zahrnout pod pojem *subverze*, která tvoří dominantu mé analýzy.

Subverze se v obecném smyslu většinou vztahuje k ideologii. Subverzivní prvek je pak takový prvek, jehož účelem je narušit nebo rozvrátit moc či autoritu daného politického systému nebo instituce.¹⁶¹ K podvratnosti dochází uvnitř politické struktury, k rozvrácení

¹⁶⁰ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza..., s. 35.

¹⁶¹ „Seeking or intended to subvert an established system or institution“. Oxford Dictionaries. Dostupný na WWW: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/subversive> [cit. 2. 7. 2015].

systému jsou použity strategie, které samotný systém utváří. V kinematografickém kontextu se pojem subverze používá nejčastěji ve vztahu k žánru nebo k nějaké filmové konvenci. Hovoříme pak například o westernovém snímku, který je podvratný vůči diváckým očekáváním a schématům spojeným s žánrem westernu. Příkladem může být film TENKRÁT NA ZÁPADĚ (Sergio Leone, 1968), který používá nebývale pomalé tempo, dlouhé záběry a další postupy netypické pro westerny, aby ozvláštnil a posunul diváckou zkušenost s westernovým žánrem.¹⁶²

Ve své analýze používám pojem subverze v souladu s neoformalistickým konceptem dominanty v odlišném, širším pojetí. Jde mi jak o ideologickou a žánrovou podvratnost, tak i o *společenskou* subverzi na *stylové* a *narativní* rovině. Chytilová se snaží narušit některé společenské a kulturní aspekty spjaté s normalizací a lidské sklony k amorálnímu chování nejen na tematické rovině, ale také tak, že podvratně pracuje s filmovým stylem a vyprávěním.

V následující analýze postupně rozeberu, jak se subverze v KALAMITĚ projevuje na různých úrovních. U každé úrovně popíšu, jak dané prvky fungují v rámci celého snímku a pak podrobněji rozeberu jednu nebo několik sekvencí, které daný typ subverze nejlépe vystihují. Nejdříve se budu zabývat subverzí na rovině vyprávění.

4.3. Narativní subverze

Než přikročím k samotné analýze narace, nejprve v duchu neoformalistické metody rozčlením film na jednotlivé segmenty podle jednoty času, prostoru a akce postav. Cílem je vytvořit základní rozvržení narativu a uspořádání scén, které mi umožní odkazovat na jednotlivé části vyprávění. Každý segment označuji postupně arabskými číslicemi podle místa, kde se daná akce odehrává. Pokud je děj situován do odlišných prostor, které jsou vázané na stejné prostředí (například různé místnosti na nádraží), řadím všechna taková místa do jednoho segmentu a uvádím je malými písmeny (viz např. **3. Velké nádraží**). Jednotlivé prostory odpovídají z velké části obrazům v technickém scénáři.¹⁶³

T – Úvodní titulková sekvence. Honza prochází vlakem.

1. Jídelní vůz. Expozice postav Honzy a Majky. Honza se dostane do absurdního sporu s číšníkem, který mu nechce dát pivo. Situaci vyřeší Majka.

2. Nádražní restaurace. Honza se setkává s otcem a bývalým učitelem.

3. Velké nádraží.

a) Chodba. Honza poznává průvodčí Květu a poprvé vidí náčelníka.

¹⁶² Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 34-43.

¹⁶³ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Technický scénář filmu KALAMITA, 1978.

- b) Informace. Honza uvízne v prázdné místnosti. Přijde uklízečka a vyhodí ho.
- c) Osobní oddělení. Dozvídáme se, že Honza zanechal studia na vysoké škole a chce se stát železničářem.
- 4. U doktora.** Doktor po několika absurdních peripetiích dá Honzovi lékařské potvrzení.
- 5. Ubytovna.** Honza se seznamuje se spolubydlícím Lacem.
- 6. Doma u otce.** Otec přemlouvá Honzu, aby mu místo práce na železnici pomohl s provozem restaurace.
- 7. V Masně.** Řezník šidí zákazníky. Vejde Majka, Honza se lekne a pořeže si prst.
- 8. Nádražní hala.** Honza volá Majce na chirurgii.
- 9. Chirurgie.** Honza se seznamuje s doktorkou, omylem si ji po telefonu spletl s Majkou.
- 10. Ubytovna a velké nádraží.**
 - a) Ubytovna. Honza zaspí a běží do práce.
 - b) U náčelníka. Honza odmítne absolvovat dechovou kontrolu alkoholu, náčelník mu chce udělit důtku. Když náčelník zjistí, že jsou s Honzou příbuzní, chce mu prohrěšek odpustit, Honza ale předstírá, že příbuzní nejsou.
 - c) Kancelář v depu. Honza marně vysvětluje Balášovi, proč se zpozdil.
- 11. Venku u nádraží.** Honza flirtuje s Majkou a ta se mu směje, že je železničář. Dozvídáme se, že Majka sportovně sáňkuje a další informace o její postavě.
- 12. V kabině vlaku.** Honza se zaučuje v řízení vlaku, Květa s ním flirtuje.
- 13. Jídlna.** Honza, učitel a Laco diskutují o jídle. Dozvíme se, že učitel je manžel doktorky a žárlí na Honzu.
- 14. Ve vlaku.** Květa flirtuje s Honzou. Hrdina se znovu učí.
- 15. Doma u otce.** Konflikt mezi otcem a Honzou o penězích. Honza má pochyby, jestli si zvolil správnou práci a znovu studuje.
- 16. Horský hotel.**
 - a) Taneční místnost. Hraje živá hudba. Honza má schůzku s Majkou.
 - b) Pokoj. Majka chce mít sex s Honzou, aby dosáhla lepšího sportovního výkonu během závodu. Honza našťavaně odchází.
- 17. V kabině vlaku.** Honza má další školení. Je nám představena nebezpečná část trati.
- 18. Náměstí.** Doktorka předstírá, že jí nefunguje vůz, aby mohla Honzu pozvat na výlet.
- 19. V autě.** Doktorka jede s Honzou k pacientovi do hor, žárlí na Majku a oba spolu hovoří o seberealizaci.
- 20. Sáňkařská dráha.** Honza hovoří se sportovci o sáňkování, stále má zájem o Majku.
- 21. Horské stavení.**
 - a) Světnice. Doktorka ošetřuje starou paní. Honza s doktorkou musí ve stavení zůstat přes noc, protože přístupová cesta je zapadaná sněhem.
 - b) Ložnice. Doktorka svádí Honzu. Když Honza zjistí, že si s ním doktorka chce jen užít, odchází pryč.
- 22. V nočním vlaku.** Honza poslouchá cestující, kteří se baví o nevěře a lhaní.
- 23. U otce doma.** Otec říká Honzovi, že pro něj je nejdůležitější v životě mít někoho, komu by mohl věřit.
- 24. Na pláni.** Honza na lyžích dohoní Majku. Ta nejdříve truceje, ale pak slíbí Honzovi, že spolu pojedou na chatu k jejímu otci.
- 25. V lese.** Zatímco Honza hovoří s lesníkem (otcem Majky), Majka odjede se sociologem.
- 26. Ubytovna.** Honza leží nemocný v posteli, Květa se o něj stará a chce ho svést.
- 27. Velké nádraží.**
 - a) Montáž: Čísla ukazují stále větší zpoždění vlaků, naznačují, že uplynul nějaký čas a evokují blížící se kalamitu.
 - b) Kancelář. Všude panuje chaos a nepořádek. Baláš dává výpověď a Honza má řídit vlak místo něj. Náčelník se rozzlobí na Honzu, když zjistí, že mu lhal, když říkal, že nejsou příbuzní.
- 28. V kabině vlaku.**
 - a) Honza je šťastný, že sám poprvé řídí vlak.
 - b) Nastupuje Majka, které se rozbily lyže, a pospíchá na závody.
 - c) Přichází Baláš, aby pomohl Honzovi projet nebezpečnou část trati. Vlak zapadne ve sněhu.
- 29. Ve vlaku.** Na zapadlý vagón se sesune lavina. Odehrává se několik paralelních linií:
 - a) Honza se železničáři se snaží odházet sníh a vytvořit cestu ven.

- b) Většina lidí reaguje pasivně: řezník a voják hrají karty, milenci se líbají atd.
- c) Učitel s doktorkou se hádají a budou se rozvádět.
- d) Majka se rozčiluje, že nestihne závody a začne se s Květou prát o Honzu.

30. Venku u vlaku

- a) Osamělý muž na lyžích přichází na pomoc. Majka vyleze jako první, vezme muži lyže a ujede pryč.
- b) Cestující vylézají z vlaku a lehají si vedle sebe tak, aby vytvořili pevný koberec, po kterém se všichni mohou bezpečně dostat z laviny ven.

Z – Závěrečný titulek KONEC

KALAMITA pracuje se specifickým druhem vyprávění, které kombinuje prvky klasické narace s uměleckou. Film je z části vyprávěn klasicky: syžet se skládá z melodramatické linie a z hrdinova úsilí najít novou práci (a životní smysl). Chytilová ale zároveň s tímto typem narace subverzivně pracuje – soustavně narušuje konvence klasického vyprávění, a tak neustále vytrhuje diváka z pasivního sledování filmu. V následující podkapitole se pokusím odhalit, jakými prostředky se Chytilová pokouší rozbít normy klasického vyprávění a posunout tak jeho polohu směrem k umělecké naraci. V analýze budu vycházet z Bordwellových modů klasické a umělecké narace.¹⁶⁴

Syžet klasického vyprávění se podle Bordwella vždy skládá ze dvou kauzálních řetězců: melodramatické linie a jiné tematické roviny, která se může týkat práce, války, dobrodružné cesty apod.¹⁶⁵ Podobně je strukturován i syžet v KALAMITĚ. Honzova životní cesta a nástup do nové práce se prolíná s jeho milostnými vztahy ke třem ženám. KALAMITA v úvodu vytváří (v souladu s klasickou narací) řadu očekávání. Honza ve vlaku potká Majku a oba jsou si navzájem sympatičtí. Divák očekává, jestli se potkají znovu a jestli se hrdinovi podaří Majku získat. Milostný příběh mezi oběma postavami pak dále komplikuje zájem Květy a doktorky o Honzu. Jsou vytvořena další očekávání: Získá Honza Majku nebo skončí s jinou ženou? Povede se Květě získat Honzu? Svede doktorka Honzu a pokud ano, jak na to bude reagovat její manžel, když se to dozví? Zpočátku filmu převažují melodramatické motivy a očekávání jsou zároveň klasickým způsobem dále rozvíjena, naplňována nebo jsou vytvářena nová. Zprvu se nám tedy může zdát, že melodramatická linie v KALAMITĚ je vyprávěna zcela konvenčně. Chytilová ale vzápětí začne očekávání spojená s klasickou narací narušovat. Ve scéně 16 mají Honza s Majkou schůzku v horském hotelu. Vše nejprve probíhá v konvenčním duchu: milenci utečou před Majčiným trenérem do prázdného pokoje a vše směřuje k milostné scéně. Vyjde ale najevo, že Majka chce s Honzou mít sex jen proto, aby

¹⁶⁴ Viz část 2.3. Mody narace.

¹⁶⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 157.

uspěla v závodech. Jsme překvapeni tímto absurdním motivem a uvažujeme, jaký má v rámci vyprávění scéna smysl. Můžeme dojít k závěru, že záměrem Chytilové je zde odhalit sobeckost a kariérismus hrdinky. Naše pozornost se tedy díky narušení našich očekávání (spojených s konvenčním vyprávěním) přesouvá od melodramatické roviny k morálně kritickým motivům.

Chytilová v KALAMITĚ používá melodramatickou linii jako kostru, na kterou váže volné, morálně kritické motivy. Další milostná scéna (21, horské stavení), tentokrát mezi Honzou a primáčkou, tematizuje doktorčinu vypočítavost a snahu si v životě užít každý moment. Pokleslá morálka hrdinky je postavena do protikladu k Honzově počestnosti, který když zjistí, že s ním chce primáčka mít jen nezávazný sex a nemiluje ho, odchází (situace ale nevyznívá jako schematická moralita, režisérka pouze neodsuzuje jednání primáčky, ale ukazuje i Honzovu mladickou naivitu). Hlavním cílem sekvence není rozvíjet kauzální řetězec milostného příběhu (i když i to se zčásti děje – Honza odmítne doktorku), ale pomocí vzniklé situace mezi postavami reflektovat jejich jednání z etického hlediska.

Podobně Chytilová narušuje klasickou naraci i v rámci druhé narativní linie (hrdinův nástup do nové práce a hledání životního smyslu). Ve scéně 3 na nádraží se dozvídáme, že Honza zanechal studia na vysoké a v závěru sekvence rezolutně prohlásí: „Já bych chtěl prostě jezdit!“ Režisérka zde dává hrdinovi (v souladu s klasickou narací¹⁶⁶) jasně definovaný cíl: stát se strojířem. V dalším průběhu vyprávění je Honzovo snažení zprvu dále rozvíjeno (sekvence 4 u doktora a 12 školení ve vlaku). Ve scénách 14 a 15 (ve vlaku a doma) se ale protagonista znovu pouští do studia (na což měla pravděpodobně vliv Majka, která se mu smála, že je železničář) a jeho směřování k jasně definovanému cíli je přerušeno. Chytilová tak částečně rozbíjí klasickou výstavbu narace, aby vytvořila pochybujícího hrdinu, jehož jednání může působit nejednoznačně. Honzova postava tím získává na autenticitě (lidé ve skutečnosti také jednají nejednoznačně a jejich motivace často neznáme) a film se více zaměřuje na jeho psychologii, což jsou prvky pojící se s uměleckým modelem vyprávění¹⁶⁷. Umělecká narace také používá zápletku, kdy se hlavní hrdina ocitá v mezní životní situaci, potýká se s existenciálními problémy a musí učinit klíčové rozhodnutí. To platí i pro Honzu: ocitá se v mezní situaci (hledá nový životní smysl v novém zaměstnání) a musí se rozhodnout (jestli se stane železničářem nebo zda se vrátí na vysokou školu). Posléze se ale protagonista ke svému

¹⁶⁶ Bordwell uvádí, že hrdina klasické narace má vždy jasně vymezený cíl, kterého se snaží dosáhnout. Během své snahy se dostává do konfliktu s ostatními postavami nebo vnějšími okolnostmi. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 157.

¹⁶⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 207.

původnímu cíli vrátí a nakonec jej naplní (to reprezentuje sekvence 28a, kde Honza sám řídí vlak). Hrdina KALAMITY tak stojí mezi klasickou a uměleckou narací. Honza aktivně usiluje o naplnění svého cíle, ale zároveň řeší i existenciální otázky a jeho činy a motivace jsou na některých místech snímku nejednoznačné.

Chytilová zde pracuje se subverzí vůči klasickému vyprávění. Rozbitím norem spojených s milostnými příběhy a jasně motivovanými hrdiny režisérka narušuje naše očekávání a příjemný pocit, který vyvolávají konvenčně vyprávěné filmy. Záměrem Chytilové není, abychom se identifikovali s postavami, prožívali s nimi příběh a film pasivně sledovali. Režisérka se nás snaží vytrhnout z naší navyklé divácké pozice, vede nás k tomu, abychom o filmu (a tématech, které prezentuje) aktivně uvažovali, abychom si vytvořili odstup od fikčního světa a zaujali k zobrazené problematice svá vlastní stanoviska.

S tím souvisí i epizodický charakter narace. Vyprávění v KALAMITĚ je rámované melodramatickou linií, film ale nemá pevně sevřený kauzální řetězec, který by se postupně rozvíjel z jedné scény do druhé. Chytilová za sebe řadí jednotlivé sekvence relativně volně, pokud bychom některé scény vzájemně prohodili nebo přesunuli do jiné části filmu, fabuli snímku by to nijak neovlivnilo. Chytilová používá epizodičnost k tomu, aby ilustrovala Honzovo hledání životní seberealizace a dále narušovala normy klasického vyprávění (viz níže). Jednotlivé epizody zobrazují hrdinova setkání a konfrontace s různými postavami s rozmanitými náhledy na svět a ukazují tak postupný vývoj jeho osobnosti. Epizody často zobrazují všední a každodenní činnosti jako je například nakupování v masně (scéna 7) nebo obědy v jídelně (scéna 13). Chytilová plně využívá morálně kritický potenciál takových situací. Řezník se na své zákazníky bodře usmívá, dělá to však jen proto, aby je ošidil. Když se učitel ve scéně v jídelně snaží přesvědčit Honzu, že „lidi jsou v podstatě lepší, než si myslíme“, přijde postarší servírka a bez ptaní mu ze stolu bere nedopité pivo.

Chytilová často používá elipsy a vede diváka k tomu, aby si některé dějové informace domyslel. Poté, co se Honza řízne do prstu, volá z nádražní haly na chirurgii (scéna 8). Z některých jeho replik se můžeme dovítit, že volá Majce („to jsem já – s tím pivem“ – Majka mu v první scéně koupila pivo). V žádné scéně jsme se ale nedozvěděli, že by Majka pracovala na chirurgii a že dala Honzovi číslo do práce, chybějící informace si musíme domyslet. Divák je tak díky elipsám aktivnější – musí být pozorný, aby stačil sledovat vývoj děje. Chytilová zároveň vynechanou část v další scéně na chirurgii dovysvětluje. Dozvídáme se, že Honza si skutečně myslel, že volal Majce. Režisérka podobnou strategii použije ještě několikrát znovu, čímž v nás vytváří divácká očekávání. Postupně si zvykáme na eliptickou

formu narace: když se elipsa objeví znovu, víme, že si máme vytvořit hypotézu, která bude v průběhu vyprávění potvrzena, nebo vyvrácena. Ukazuje to například spor mezi Honzou a náčelníkem stanice. Náčelník se domnívá, že Honza je jeho příbuzný ze Šumavy, hrdina ale tvrdí, že je z Moravy (scéna 10). Odkud Honza skutečně je, nevíme, můžeme se ale z jeho chování domnívat, že zapírá příbuzenský vztah, aby se vyhnul protekci. Z rozhovoru mezi otcem a Honzou (scéna 15) se pak dozvíme, že Honza pochází ze Šumavy.

KALAMITA má tak volnější kauzalitu s mezerami v syžetu, což vede k důrazu na paralelismus. Události jsou ve filmu řazeny epizodicky tak, aby hrdinova setkání s různými postavami vytvářela paralely mezi odlišnými názory a pohledy na svět. Ve scéně 23 otec přesvědčuje Honzu o důležitosti tradičních hodnot (rodina, manželství, důvěra), zatímco v předcházející sekvenci (ve vlaku) mluví jeden z cestujících o tom, jak se s ním rozvádí žena, které byl nevěrný. Chytilová zde vytváří paralelu mezi postavou morálně pokleslého muže ve vlaku (který nebere svoji nevěru jako něco negativního) a postavou Honzova otce reprezentujícího tradiční hodnoty. Režisérka analogií mezi oběma postavami porovnává různé přístupy k životu: zatímco muž ve vlaku již své hodnoty ztratil (pokud nějaké měl) a upadl do nejistoty ohledně toho, co je správné a co ne, Honzův otec si navzdory pokřivené morálce stále zachovává víru v rodinu a svého syna. Scéna ale (stejně jako většina filmu) nevyznívá schematicky, Chytilová nijak nezdůrazňuje, že otcův přístup je ten správný a muž ve vlaku je ten, který chybí. Otcova víra v tradiční hodnoty je naopak relativizována jeho hereckým projevem a sklonem ke karbanu.

Nahuštění mnoha volných motivů a epizodických situací, které rychle střídají jedna druhou, tvoří rychlé tempo vyprávění. Chytilová vrství jednu situaci za druhou a téměř nepoužívá předělové záběry¹⁶⁸, které by zpomalily a rytmizovaly vývoj narace. Rychlé tempo narušuje plynulé vyprávění a podílí se na tvorbě nervní, neklidné atmosféry filmu. Rychlost v průběhu celého snímku je postavena do kontrastu se závěrečným finále v zavaleném vlaku, kde Chytilová tempo zpomalí, aby výrazněji vynikla tíživost krizové situace.

Použití elips, epizodické uspořádání syžetu a rychlé tempo dále narušují konvence klasického vyprávění (které pracuje naopak s pevným kauzálním řetězcem a plynulými přechody z jedné scény do druhé¹⁶⁹) a posunují jej směrem k umělecké naraci¹⁷⁰. Fragmentace

¹⁶⁸ Pod předělovými záběry chápám takové záběry, které nenesou žádné výraznější narativní významy a slouží pouze jako předěly mezi jednotlivými sekvencemi. Často se jedná o celkové záběry prostředí (krajina, město atd.), jejichž cílem je exponovat nový prostor následující sekvence, vytvořit určitou náladu nebo zpomalit vývoj narace.

¹⁶⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 158.

syžetu je další strategií, pomocí které nás Chytilová vytrhuje z příjemného, pasivního sledování a vede nás ke zhodnocení toho, co se ve filmu odehrává. Rozbití norem a jistot spojených s konvenčním vyprávěním tak může korespondovat s narušováním společenských norem na tematické rovině (například zpochybnění „klidného života“ nebo konzumerismu v sekvenci v zavaleném vlaku).

Dalším klíčovým prostředkem, kterým se KALAMITA odchyluje od klasického vyprávění směrem k umělecké naraci, je nahodilost. Bordwell ukazuje, že zlomové momenty ve vyprávění jako události nebo setkání, které změní hrdinovo vidění světa, jsou v umělecké naraci zdůvodněny motivem náhody¹⁷¹. Někdy je dokonce náhodná událost použita k tomu, aby uzavřela narativ. V KALAMITĚ hraje náhoda také zásadní roli. Honza se jen díky náhodě setká s některými postavami (Majka, Laco, cestující ve vlaku, který se rozvádí ad.) a závěrečné finále je pak zcela založeno na nahodilosti: vlak je zavalen lavinou a nachází se v něm všechny důležité postavy.

Napětí mezi klasickou a uměleckou narací ukazuje také míra rozostření hranic mezi subjektivní a objektivní formou vyprávění. Jde o pasáže ve filmu, kdy není jasné, zda to, co se ve filmu odehrává, je nahlíženo z neutrálního (objektivního) hlediska, nebo jestli to, co vidíme, je subjektivní stav jedné z postav.¹⁷² Mentální prožitky postav může vyjadřovat hudba, prostředí, klíčový předmět vztahující se k postavě nebo použití flashbacků. V KALAMITĚ se takové prvky téměř neobjevují. Většina událostí je zobrazena objektivně, Chytilová nepoužívá žádné flashbacks ani jiné techniky evokující vnitřní stavy postav. KALAMITA se naopak vyznačuje výraznou autentičností, které režisérka dosahuje ruční kamerou, hovorovým jazykem, dlouhými záběry evokujícími reálné plynutí času, natáčením v reálech a řadou dalších prvků. Výjimkou je ale první část sekvence 28 (v kabině vlaku), ve které Honza poprvé sám řídí vlak. Narace zde zobrazuje jak objektivní dění, tak hrdinovu subjektivitu, kterou výrazně dokresluje hudba. Hrdina je zpočátku nervózní, hraje napínavá hudba, pak se hudební podkres změnil v radostný, euforický jazz, Honza si začne jízdu užívat, zapálí si cigaretu a usmívá se. Scéna 28 tak jako jedna z mála kombinuje objektivní (Honza řídí vlak, zapaluje si cigaretu) a subjektivní formu narace (Honza si uvědomuje, že jeho rozhodnutí stát se železničářem bylo správné, jeho život získává smysl). Nedochází zde ale k

¹⁷⁰ Volná kauzalita a mezery v syžetu jsou podle Bordwella typickým znakem umělecké narace. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 206.

¹⁷¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film...*, s. 206.

¹⁷² Tamtéž, s. 206.

onomu rozostření hranic, víme, že jde o skutečnost, ne o mentální prožitek (Honza skutečně řídí vlak, není to například jen jeho sen).

Chytilová vytváří zcizující nahléd i pomocí narativního komentáře neboli filmové sebereflexivity. Bordwell uvádí, že jako narativní komentář může být chápáno každé stylové narušení objektivního realismu, které není zdůvodněno jako subjektivní (může jít o nezvyklý úhel kamery, diskontinuitní střih, nerealistické svícení, zvuk, který nepatří do daného prostředí apod.).¹⁷³ Narativní komentář rozbíjí proces vytváření fabule a do centra diváckých očekávání se dostávají otázky, jak je příběh vyprávěn a proč je tak vyprávěn. Divák zároveň získává odstup od světa příběhu, iluze reality je narušena nebo zrušena zcela. V KALAMITĚ mají sebereflexivní funkci pohledy postav do kamery a extrémně krátké záběry. Chytilová pomocí obou těchto prostředků (stejně jako pomocí elips a dalších prvků) narušuje naše navyklé sledování příběhu (kdy vnímáme dění prostřednictvím identifikace s postavami) a vede nás k tomu, abychom k fikci (a problematice kterou zobrazuje) našli vztah sami jako diváci.

Použití narativního komentáře ukazuje část scény 13 (v jídelně). Sekvence stojí téměř mimo rámec vyprávění, celý rozhovor (až na závěrečnou zmínku o doktorce) souvisí s narativním vývojem jen volně. Laco se během jídla rozhoří nad sobeckostí některých lidí: „To se každý kouká nadlábnout a pak sbohem! A myslí si, že se na všechny může vyprdnout!“. Honza se ho snaží umírnit: „No počkej ty taky podezříváš každého z toho nejhoršího...“ (**obr. 4.3.**). Vzápětí Honza na krátký okamžik pohlédne přímo do kamery, pokyne hlavou směrem k divákům a zároveň pokračuje v předchozí replice: „...co pan učitel si pomyslí...“ (**obr. 4.4.**). Honzova věta je v rámci fikce adresována učiteli, který mu v následujícím záběru odpovídá (**obr. 4.5.**). Jeho repliku lze ale také v kombinaci s pohledem do kamery chápat jako přímé oslovení diváka. Chytilová nás tak vytrhuje z procesu vyprávění (a identifikace s postavami) a nutí nás aktivně reagovat. Vede nás k tomu, abychom situaci sami reflektovali z etického hlediska (sami sebe se ptali, jestli nejsme sobečtí). Pohled do kamery je realisticky motivován následujícím záběrem (uvědomujeme si, že Honza mluví k učiteli, ne k nám). Záběr na učitele tak do jisté míry „skrývá“ morálně kritický záměr. Chytilová naruší vyprávění, umožní nám, abychom si vytvořili odstup a zaujali k situaci své stanovisko a vzápětí nás vrátí zpět do fikce. I zde tak vyprávění stojí mezi uměleckou (použitím narativního komentáře) a klasickou narací (protipohled učitele, který nás znovu „vtahuje“ do děje).

¹⁷³ Tamtéž, s. 209.



4.3.



4.4.



4.5.

KALAMITA spadá z kulturně-historického hlediska do umělecké narace. Chytilová ve filmu navazuje na autorskou kinematografii šedesátých let, ze které Bordwell vychází při definování modu umělecké narace. Jak jsme mohli vidět, KALAMITA skutečně obsahuje řadu prvků typických pro uměleckou naraci: nahodilost, volnější kauzalitu a epizodičnost, důraz na paralelismus, mezery v syžetu nebo narativní komentář. Analýza narace ale ukázala, že snímek se vymyká Bordwellově pojetí použitím některých prvků klasického vyprávění (syžet je rozčleněn na milostnou a existenciální linii a hrdina má jasně definované cíle – stát se strojvůdcem a získat Majku) a poukazuje tak na některé nedostatky takové kategorizace. Chytilová tedy v KALAMITĚ pracuje se specifickým typem vyprávění, kdy kombinuje prvky klasické a umělecké narace. Tím narušuje naše divácká očekávání (spojená s konvenčním vyprávěním), vytrhuje nás z fikčního rámce filmu a vede nás k tomu, abychom zaujali vlastní stanovisko nad zobrazenou problematikou.

4.4. Žánrová subverze

V následující části se pokusím ukázat, jak Chytilová používá paralely mezi fikcí a každodenním světem, aby narušila některé společenské normy a tendence spojené s obdobím normalizace. Podstatnou roli zde hraje převrácení žánru normalizačního filmu (práce s transtextuální motivací) často pomocí různých druhů humoru (satira, absurdita, groteska či parodie).

KALAMITA je situována do prostředí železnice a zobrazuje řadu detailů týkajících se pracovního prostředí na dráze. Film ukazuje například vlakovou navigaci, školení strojvůdce ohledně jeho trasy nebo kontrolu alkoholu v krvi před jízdou. Postavy často používají výrazy vztahující se k železnici jako „návěstidlo“ nebo mluví v pracovním žargonu: „nemam šoupák“. Typické je zobrazení vzájemných vztahů v pracovním kolektivu a použití motivu mladíka, který je nejistý z nové práce (Honza), a kterému pomáhají starší a zkušenější pracovníci (Baláš, druhý strojvůdce). Podobně nerozhodným mladíkem je i Láďa v normalizačním filmu KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO, který si musí zvolit mezi prací na stavbě přehrady a dívkou z maloměšťácké rodiny. Honza v KALAMITĚ stojí před podobnou volbou: náročná práce nebo studium na vysoké škole. A stejně jako postava Ládi, i Honza nachází své místo ve společnosti a svůj životní smysl teprve v zaměstnání (scéna 28, kdy hrdina poprvé sám řídí vlak).

KALAMITA obsahuje některé žánrové prvky příznačné pro normalizační filmy. Jedná se o důraz na pracovní prostředí (jeho každodenní fungování, vzájemné vztahy mezi zaměstnanci, pracovní žargon), hrdina, který nachází životní náplň v těžké práci, zobrazení pozitivních stránek centrálně plánovaného hospodářství (viz rozbor scény v lese níže) a tematizace ideálu práce. Zmíněné motivy pravděpodobně vedly k domněnku ze strany ideologů, že KALAMITA pozitivně zobrazí problematiku vztahující se k prostředí železnice. Jan Kliment píše v posudku technického scénáře, že „v popředí naší starostlivosti je dnes železniční doprava. Pozornost k ní je chvályhodná a za to si i námět už zaslouží pochvalu“.¹⁷⁴ Chytilová ale uchopila žánr normalizačního filmu neschematickým a podvratným způsobem. Režisérka používá motivy spojené s normalizačními filmy tak, aby normalizaci kriticky reflektovala. Prostor železnice je v KALAMITĚ použito jako metafora socialistického systému, ve kterém nic nefunguje, vše je v chaosu a zmatku (ztrácejí se vagóny, je nedostatek pracovních sil i techniky, nádražní budova je ve špatném stavu atd.).

¹⁷⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Posudek Jana Klimenta týkající se technického scénáře KALAMITY, 9.2. 1978.

Chytilová vytváří paralelu mezi státem a institucí železnice již ve třetí sekvenci (viz rozbor níže) a v průběhu snímku s analogií dále pracuje. Když železničáři vedou Honzu k náčelníkovi, protože se odmítl podrobit kontrole alkoholu v krvi (scéna 10), působí muži dojmem, jako kdyby šlo o policisty nebo agenty STB. Oba železničáři hrdinu tvrdě drží a ve chvíli, kdy se Honza pokusí namítnout, že nepil, mu jeden z nich odvětlí: „Nám přece nebudeš nic vykládat“. Může jít také o morálně kritický komentář vzájemné nedůvěřivosti mezi lidmi. Železničáři mají zato, že když se Honza odmítl podrobit kontrole, musí být opilý. Muži dopředu zaujali stanovisko, že je vinen, aniž by znali pravdu a jeho námitky, že zaspal a pospíchá, berou jen jako výmluvu. S analogií mezi režimem a železnici pracuje Chytilová také ve scéně vyšetření u doktora (scéna 4), které musí hrdina absolvovat, než se začne školit na strojvůdce. To může humornou formou odkazovat k policejnímu výslechu. (obr. 4.6.-4.7.) Režisérka ve zmíněných případech pracuje s transtextuální motivací: díky zkušenostem a návykům z reálného světa mohli být diváci schopni číst takové scény jako paralely ke skutečnosti.



4.6. „Já nevím..., abych se nesplet...“

4.7. „To bych Vám neradil. Je to pro Vás dost důležité.“

Podvratné zobrazení prostředí železnice ukazuje sekvence 3 na velkém nádraží, kam se Honza přichází ucházet o práci strojvůdce. Scéna začíná záběrem jedoucí lokomotivy s rudou hvězdou a dvěma československými vlaječkami vpředu, která může vytvářet paralelu mezi prostředím železnice a socialistickým režimem (stejnou funkci mohou mít také plakáty zvoucí na členskou schůzi uvnitř nádraží). V průběhu sekvence se pak odehraje několik následujících situací, které kriticky komentují, jak to na nádraží/v socialistickém státě běžně funguje. Náčelník se například při náznaku nějakého problému hned vymlouvá, že nemá čas. Úřednice si zase chodí v pracovním čase nakoupit do zeleniny, i když vidí, že u ní lidé

potřebují něco vyřídit. Chování náčelníka a úřednice tak může být kritickou ilustrací všeobecné pracovní morálky. Nefungující klika, rozbité okno a celkový bezútěšný charakter nádražní budovy pak ilustrují, v jakém stavu se socialistické zřízení nachází. Právě kvůli upadlé klice je Honza uvězněn v místnosti, kde se mají podávat informace. To může odkazovat k věznění politicky nepohodlných lidí. Z místnosti hrdinu vysvobodí až uklízečka, která ho podezírá, že tu něco ukradl. Její jednání zase může poukazovat na atmosféru všeobecné nedůvěry a podezřívavosti ve společnosti. V závěru sekvence dojde k nedorozumění mezi Honzou a úředníkem, který se zprvu domnívá, že hrdina byl zavřen ve vězení, nikoliv v místnosti na nádraží. Chytilová tím humorně tematizuje neschopnost komunikace mezi lidmi (stejnou funkci má i Honzův neúspěšný telefonát z místnosti, kde je zavřený).

Normalizační filmy také často tematizují náročné úsilí pracovníků a pozitiva centrálně plánovaného hospodářství. V KALAMITĚ to měla pravděpodobně ukazovat scéna 25 (v lese), kde lesník (otec Majky) hovoří s Honzou o problémech, které skýtá práce v lese. Lesník si stěžuje, že „dřevní hmota určená na zpracování byla napadena hmyzem a houbou. No, a taky nám lesníci začali odcházet do jinejch oblastí.“ Jeho replika zní výrazně literárně a vyvolává dojem, že do filmu, kde převažují hovorové dialogy, vůbec nepatří. Je možné, že v původním námětu Josefa Šilhavého, měla pasáž ideologickou funkci: cílem bylo ukázat divákovi, jak těžká a problematická je práce v lese a jací hrdinové lesníci jsou, když se s těmito problémy umějí vypořádat. Chytilová zde ale pracuje s groteskním hereckým projevem (lesník se potácí po bahnité stráni a vypadá, že každou chvíli upadne) a celá scéna tak vyznívá spíše jako parodie nebo satira na normalizační snímky. Dialogy působí výrazně literárně a stylizovaně, čímž sekvence zřetelně vybočuje z kontextu většiny filmu, kde převažují spíše přirozené pasáže. Režisérka tak humorně převrací a odhaluje politicky poplatnou funkci, kterou původně scéna měla mít.

Satirické vyznění scény v lese může dokládat i zvýšený zájem dramaturga Pavla Hajného (který byl v rámci natáčení KALAMITY pověřen pravidelně kontrolovat denní práce) o zmíněnou sekvenci. Hajný po shlédnutí denních prací 22. 3. 1978 píše Tomanovi, že „po významové stránce natočené snímky odpovídají scénáři s výjimkou scény s lesníkem. Interpretace této postavy (Zdeněk Dítě) na rozdíl od textu scénáře má náběh ke karikatuře a tím by chtě nechtě ke kontextu díla mohla působit nežádoucím směrem“.¹⁷⁵ Cenzoři ale

¹⁷⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Zpráva Pavla Hajného Ludvíku Tomanovi týkající se denních prací filmu KALAMITA, 2

nakonec při schvalování scény věnovali pozornost jiným replikám¹⁷⁶ a ideologicky podvrtnému charakteru nepřikládali význam nebo si ho neuvědomovali.

Podobně Chytilová paroduje i zobrazení práce jako ústředního životního ideálu. KALAMITA obsahuje v souladu s tendencemi normalizační kinematografie několik pasáží, jejichž cílem je oslavovat pracovní úsilí (často formou patetických promluv). Jedná se například o scénu 10, kde náčelník zaníceně hovoří o disciplíně a tradici na železnici, které je třeba za všech okolností dodržovat. Chytilová ale dává takovým momentům ironický podtext nebo je posouvá do grotesky a poukazuje tak na umělost a falešnost oslavných frází. Již ve třetí sekvenci jsme viděli, jak to na nádraží běžně funguje: když Květa sdělila náčelníkovi, že je problém se strojmistrem a že může dojít i k žalobě, náčelník jen mávl rukou a vymluvil se, že nemá čas potíže řešit. Když pak náčelník se zápalen hovoří o disciplíně, kterou sám nedodržuje, působí jeho promluva falešně a vzbuzuje humor. KALAMITA tak ukazuje, že ideál práce tak, jak ho zobrazují normalizační filmy, je zavádějící. Skutečnou pracovní praxi¹⁷⁷ pak reprezentuje spíše úřednice, která si chodí během pracovní doby nakoupit do zeleniny.

Satirický charakter scény Chytilová podtrhuje také divadelním a expresivním herectvím Václava Švorce (které, stejně jako projev lesníka, výrazně vyčnívá oproti přirozenému, civilnímu herectví ostatních postav a hovorovému jazyku). Režisérka také používá krátké groteskní gagy jako například zápolení náčelníka se sušákem na ručník (scéna 10). **(obr. 4.8.-4.9.)** Jde o sekvenci, kdy je Honza obviněn, že pil, náčelník ho chce zprvu přísně potrestat, ale pak zjišťuje, že jsou příbuzní a začne mu naopak nadržovat. Gag se sušákem tak podtrhuje fraškovitost celé situace.

4. 3. 1978.

¹⁷⁶ Vystřižena měla být například věta „vědomí, že člověk dělá práci marnou člověku nedodá“. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému, 11. 7. 1980.

¹⁷⁷ Paulina Bren uvádí, že v období normalizace převažovaly volné pracovní návyky, kdy si zaměstnanci často vyřizovali své osobní věci (například nákup) během pracovní doby. Paulina Bren, *Zelínář...*, s. 349.



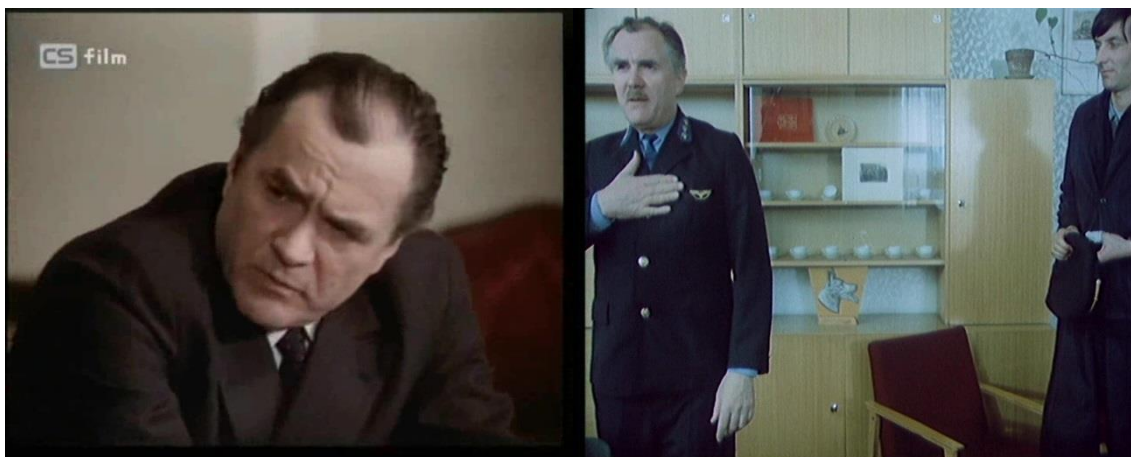
4.8.

4.9.

K postavám lesníka a náčelníka se váže také subverzivní casting. „Chytilová, která jinak vyhledává málo známé tváře, využívá zde divákova návyku vídat určité herce v určitém typu rolí”¹⁷⁸. Václav Švorc (náčelník) hrál ministra zemědělství Júliuse Ďuriše ve filmu VÍTĚZNÝ LID (Vojtěch Trapl, 1977) (**obr. 4.10.**) nebo funkcionáře okresního výboru ve snímku CESTY MUŽŮ (1972, Ivo Toman) a ztvárnil také roli V. I. Lenina v televizním filmu¹⁷⁹. Ve hře je zde transtextuální motivace: pokud víme, že Švorc ztvárnil stranického předsedu v jiných filmech, působí na nás jeho obsazení do role náčelníka humorně a upozorňuje nás to na paralelu mezi institucí železnice a státem (**obr. 4.11.**). Posunutím jeho postavy do karikatury tak Chytilová nepřímo zesměšňuje i komunistické funkcionáře. Podobně funguje i obsazení role lesníka Zdeňkem Dítětem, který často hrál postavy policistů nebo vojáků. Účinkoval například ve filmu OSVOBOZENÍ PRAHY (Otakar Vávra, 1976) jako český důstojník a ve snímku SMRT ČERNÉHO KRÁLE (Jiří Sequens, 1971) jako komisař. Režisérka tak používala rafinovanou strategii, kdy se obsazením politicky angažovaného herce navenek režimu zavděčila, ale ve skrytu se mu vysmívala.

¹⁷⁸ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Praha: 1981, s. 133.

¹⁷⁹ Stanislava Přádná, *Balancování na hraně...*, s. 56.



4.10.

4.11.

„Požadavek důsledné pozemkové reformy nám získává sympatie rolníků.” (Václav Švorc jako ministr zemědělství za KSČ ve filmu VÍTĚZNÝ LID a jako náčelník stanice v KALAMITĚ)

Jak již částečně vyplývá z výše řečeného, Chytilová často narušuje normy a tendence spojené s normalizací pomocí humoru. V KALAMITĚ se objevuje satira, parodie, ironie, slovní, absurdní a situační humor nebo prvky spojené s crazy komedií. Humor může mít morálně kritickou funkci jako v sekvenci odehrávající se v masně, kde řezník dává učitelce svého syna protekční kus masa jako úplatek („Volal pan manžel, že si pro to přijdete, jak to tady včera zapomněl...”). Situační humor může tematizovat nedorozumění a neschopnost komunikace mezi lidmi. Příznačná je scéna, kdy se Honza snaží vysvětlit úředníkovi, že byl omylem zavřený v místnosti kvůli vypadlé klice a úředník se domnívá, že byl ve vězení.

Chytilová používá komediální prvky také k odlehčení některých pasáží a k vytvoření odstupu od zobrazené problematiky. Například sekvence v zavaleném vlaku nemá charakter strhujícího dramatu, i když k tomu taková situace inklinuje. Není ustanoven žádný časový limit, kdy dojde vzduch, a do kdy se tedy musí postavy dostat ven. Ve vlaku nikdy není tísnivé, zdrcující ticho, postavy neustále mluví jedna přes druhou. Ihned po pádu laviny následuje výkřik kluka, že nemusí do školy a vzápětí facka od otce, což tvoří náhlý humorný gag, který předjímá nadhled, se kterým režisérka celou situaci zobrazí. Absurdní a groteskní humor posouvá celou krizovou situaci do divadelnosti a vytrhuje nás z identifikace s postavami a z fikčního světa. Celou situaci tak můžeme díky komedialitě nahlížet z jiného úhlu pohledu. Chytilová nás zde vede k tomu, abychom pozorovali jednání cestujících a aktivně si o něm vytvářeli vlastní mínění.

4.5. Subverze na jazykové úrovni

Subverze se v KALAMITĚ objevuje i v práci s jazykem, s jinotaji a s dvojsmysly. Petr Fidelius píše o řeči spojené s komunistickou ideologií jako o nástroji moci. Autor uvádí, že pokud odtrhneme jazyk od skutečnosti, vezmeme člověku důvěru ke slovům, a místo přirozeného, proměnlivého charakteru pojmů, zavedeme neměnný pořádek, vznikne do sebe uzavřená řeč. Taková řeč založená na vyprázdněných frázích bez významu pak nedává žádný prostor pro otázky nebo pro kritickou reflexi. Člověku je tak znemožněno myslet, lidská mysl je ochromena a vedena k poslušnosti pomocí jazyka.¹⁸⁰

Chytilová pracuje s dialogy v KALAMITĚ tak, že se snaží narušovat mocenskou funkci jazyka pomocí satirických jinotajů a absurdních dvojsmyslů. Například železničář po pádu laviny uklidňuje cestující slovy: „Prosimvás jakápak lavina, to se jen sesulo větší množství sněhu“. Jeho replika je zdrojem absurdního humoru a zároveň může být paralelou k oficiální socialistické rétorice, která často reinterpretovala nebo bagatelizovala historické události a roli osobností v historii podle toho, jak to v daný moment ideologům přišlo vhod. Nejednou se například v oficiální linii KSČ uvádělo, že za vzniklé chyby nemohou špatná rozhodnutí strany, ale správná rozhodnutí ve špatnou dobu. „Vždycky, když společenský stroj se slibně rozjede, když pozitivní výsledky se zdají takřka na dosah a úspěch Historie neodvratný, tu zasáhne Doba a... změní podmínky.“¹⁸¹

Komunistická rétorika také používá významové paradoxy, které Fidelius nazývá „principem velké sekyry“, který umožňuje, aby „dvojznačný různorodý celek byl rozřát ve dvě, a to na dvě jednoznačné, stejnorodé části, jež se vzájemně vylučují. [...] slova náhle získávají naprosto odlišné, ba protichůdné významy podle toho, v jakém třídním kontextu se jich užívá.“ V KALAMITĚ se vyskytují dialogy, které mohou zmíněnou tendenci absurdním způsobem parodovat. Jde například o scénu v jídelním voze (sekvence 1), kde číšník nadává Honzovi, že mu rozbil nádobí (**obr. 4.12.**). Honza odvětlí, že nic nerozbil a číšník mu s úsměškem odpoví: „taky je to nerozbitné“.¹⁸²

Další variantou jazykové subverze mohou být slovní hříčky, které tematizují nedorozumění mezi lidmi. Doktorka na chirurgii vyzve gestem Honzu, aby si sedl (scéna 9) a ona ho mohla vyšetřit. On si ale místo toho lehne a doktorka se nad jeho chováním pozastaví. (**obr. 4.13.**) Honza jí odpoví: „Já jsem myslel, že ste chtěla...“, což doktorka pochopí jako

¹⁸⁰ Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda 1998, s. 182, 183.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 187.

¹⁸² Tamtéž, s. 172, 173.

sexuální narážku a odvěti: „Co jsem chtěla?!“ Honza ale bezelstně doplňuje: „...No abych se natáh.“ Chytilová zde humornou formou poukazuje na nefungující komunikaci mezi lidmi a také exponuje rozdílné motivace obou postav. Honza je naivní, neuvědomuje si, jak jeho věta vyzněla, zatímco doktorka bere jeho promluvu jako sexuální náznak, což může odhalovat její motivaci získat Honzu (později ve vyprávění se ho pokusí svést).



4.12.



4.13.

Další variantou subverze (která se pohybuje mezi jazykovou a tematickou rovinou) jsou také dvojsmyslné úvahy, jež pomocí metafor (např. jídla) reflektují a narušují některé společenské tendence. Dvojsmysly podrobně rozeberu na příkladu scény 13 v jídelně, kde Honza, Laco a učitel obědvají a přitom vedou zanícenou debatu o jídle. Chytilová zde vytváří paralelu mezi hmotnou a duševní (ideologickou) potravou. Dvojsmyslnou rovinu nastoluje již první věta diskuze, kdy si Honza povzdechne: „To je hrůza, co ty lidi všechno nesežerou...“. Sloveso „sežrat“ má v kontextu dané scény (prostor jídelny, několik záběrů na špagety vzbuzujících nechuť) zdánlivě jasnou konotaci – jíst jídlo, které není příliš chutné. „Sežrat“ (někomu něco) může mít ale také význam uvěřit (někomu něco), jídlo tak může být metaforou pro názory, které se oficiální ideologie snaží lidem vštípit. Následující analýza je mou interpretací uvedené sekvence. Scénu lze ale vzhledem k výrazně metaforickému charakteru interpretovat také jinak (například jako paralelu k tendenci, kdy si lidé na normalizační situaci již zvykli, „zabydleli“ se v ní, jak o tom píše Jiří Cieslar¹⁸³).

Ke scéně v jídelně se váže jedna historicko-sociální tendence. Většina obyvatel Československa musela v roce 1970 v rámci dotazníků uvést své stanovisko, zdali schvaluje vstup sovětských vojsk v roce 1968, nebo ne. Negativní odpověď často vedla ke ztrátě

¹⁸³ Jiří Cieslar, *Kalamita aneb zima v železniční zemi...*, s. 31, 32.

společenského postavení a k horšímu zaměstnání.¹⁸⁴ To mohlo vést k tomu, že někteří občané v období normalizace flexibilně přizpůsobovali své názory tomu, co pro ně bylo nejvíce výhodné.

Laco Honzovi odpovídá: „Co nesežerou, ještě si vybíraj...“ Jeho odpověď lze číst jako odkaz ke zmíněné společenské tendenci, kdy si lidé vědomě vybírají, čemu budou věřit, aby to pro ně bylo co možná nejvýhodnější. Lidé přemýšlejí o výhodách a fakt, že nemluví pravdu, pro ně přestává být podstatný. Chytilová zde pravděpodobně naznačuje, že problém nespočívá v tom, že by občané věřili socialistické ideologii, ale v tom, že se jí sami rozhodli věřit, protože je to pro ně výhodné.

Chytilová kombinuje jeho repliku se švenkem z jedné misky salátu na druhou (**obr. 4.14.-4.15.**). Obraz tak skrývá dvojsmyslnou rovinu tím, že ilustruje Lacovu repliku v jejím původním doslovném významu. Švenk ukazuje, že debata se týká jídla a nemá žádnou další významovou rovinu (i když ji velmi pravděpodobně má). Chytilová tak dosahuje dvojí podvrtnosti. Jednak tematizuje vztah společnosti a ideologie pomocí dvojsmyslu a jednak dvojsmyslnou rovinu „maskuje“ ilustračním záběrem různých salátů.



4.14. „Co nesežerou...“

4.15. „...ještě si vybíraj!“

Učitel se přidává do diskuze vyhýbavou frází: „Co tělo žádá, to asi potřebuje.“ Jeho replika zde může zastupovat konformní pohled na ideologii a faleš s ní spojenou. Učitel říká, že lidé se musí přizpůsobit vzniklé situaci. Honza odvěti: „No jo, proto si asi tak nerozuměj... Každý má v sobě něco jinýho.“ To lze interpretovat jako tvrzení, že každý člověk má jiné názory a jiný pohled na život, což logicky vytváří konflikty. Chytilová jeho promluvu v obraze doplňuje hádajícími se stolovnými. Záběr na ně má stejnou funkci jako švenk mezi

¹⁸⁴ Paulina Bren, *Zelínář...*, s. 91.

různými saláty – má skrýt metaforickou rovinu diskuze (obraz ukazuje přesně to, o čem se mluví).

Laco dál říká: „Právě! Dyť ty lidi nerozuměj ani tomu žrádlu! Protože kdyby tomu rozuměli, a budou si chtít dát znojemskou, no tak si dají frankfurtskou. Když si chtějí dát něco s houbama, tak si dají guláš, protože tam je stejně houby...“ Chytilová zde může tvrdit, že lidé sice navenek prohlašují, že socialistickým ideálům věří, ale ve skutečnosti se nad jejich podstatou nezamýšlejí, nerozumějí jim. Chtějí jen v klidu žít, a proto se přizpůsobují a chovají se loajálně k režimu (například tedy schvalují vstup sovětských vojsk). Zároveň také replika ve zkratce poukazuje na jazykové absurdity spojené s obdobím normalizace¹⁸⁵. V oficiální stranické rétorice se často objevují prázdné fráze a věcem se přestává říkat jejich pravými jmény. Fidelius píše, že „na místo pojmové diferenciacie nastupuje proces opačný, pojmy se obsahově redukuje, vyprazdňuje, mísí se a splývají, až se z nich posléze stávají zaměnitelné šifry pro jedno a totéž.“¹⁸⁶

Honza odpovídá: „Ovšem chápete, co nastane, když nejíte to, co jíte, a jíte vlastně to, co si myslíte, že jíte? Rozumíte oni...“ Repliku lze číst jako úvahu o tom, co se stane, když lidé předstírají, že mají jiné názory než mají ve skutečnosti. Chytilová naznačuje, že když lidé nahlas neprojevují své přesvědčení, může to vést k tomu, že nakonec nebudou mít žádné postoje. Pokud občané žijí ve falši, přestávají se vztahovat k morálním hodnotám, přestávají čemukoliv věřit. Zájmeno „oni“ pak může odkazovat k režimní ideologii, která člověka k takovému chování vede. Normalizační režim usiloval o to, aby lidé neměli vyhraněné politické názory, vedl společnost ke „klidnému životu“ a k pasivitě.¹⁸⁷

Chytilová se snaží v KALAMITĚ jít proti takové ideologické tendenci, chce ukázat, že je potřeba otevřeně projevovat to, co si myslíme. Na to poukazuje i několik replik téměř ze samotného závěru diskuze. Laco nejprve říká: „No proč bychom nemohli mít všichni to stejný?“ Laco jako by se zde ptal, proč bychom nemohli mluvit přímo, proč bychom nemohli věci nazývat jejich pravými jmény. A k tomu dodává: „Vždyť by se ušetřilo!“, což může znamenat, že mluvit přímo je navíc jednodušší než složité názorové kličky. Zároveň se však jeho věta vztahuje k doslovné interpretaci debaty – pokud by všichni jedli stejné jídlo, stálo by to skutečně méně peněz. Jeho promluva tak (stejně jako některé předchozí záběry) skrývá metaforickou rovinu diskuze. Honza mu odvěti: „Taky by se hned zjistilo, jestli všichni si

¹⁸⁵ V průběhu normalizace dosáhla tato tendence vysoké míry absurdity, jinak jde ale o univerzální fenomén, který se vyskytuje napříč různými ideologiemi a režimy.

¹⁸⁶ Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci...*, s. 196.

¹⁸⁷ Paulina Bren, *Zelínář...*, s. 168-173.

budou to samý myslet.“ Jeho repliku lze interpretovat tak, že pokud lidé budou říkat nahlas to, co si skutečně myslí, budou pravděpodobně mít i různé názory. Zároveň může hrdinova věta naznačovat i to, že ne všichni by pak souhlasili s normalizačním režimem.

Chytilová celou úvahu vyjadřuje pomocí paralely mezi jídlem a ideologií a používá několik strategií, které mají za cíl dvojsmyslnou rovinu skrýt (záběry jídla a některé promluvy postav vedou k doslovné interpretaci debaty). Lze se domnívat, že takové strategie Chytilová volila proto, aby během cenzurování snímku mohla tvrdit, že debata se týká pouze jídla. Scéna v jídelně skutečně byla terčem mnoha cenzurních zásahů. Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému uvádí, že ze sekvence mělo být vystřiženo pět replik.¹⁸⁸ Cenzurní zásahy se ale týkaly spíše vulgarismů (např. „My si tu žereme“) a žádná z promluv, které byly klíčové pro vytvoření dvojsmyslné roviny, cenzurována nebyla. Je tedy možné, že se Chytilové buď podařilo cenzory přesvědčit, že debata se skutečně týká jídla nebo jim podvrtný charakter scény zůstal skrytý.

Subverzi na jazykové rovině najdeme také ve scéně 16, kde má Honza s Majkou schůzku na taneční zábavě. V průběhu sekvence kapela hraje jazzovou píseň s názvem „Nebudem“, jejíž text zdánlivě nabádá diváky ke „klidnému životu“ a konzumerismu (tedy k oficiálně proklamovaným normalizačním hodnotám¹⁸⁹). Píseň ale ve skutečnosti vyznívá díky ironickému podtextu naprosto opačně a kriticky tematizuje sobeckost, vypočítavost a konformismus.

V textu písně se objevuje například: „nebudem se více hašteřiti, nebudem si maličkosti vytýkati, budeme se doma zdržovati a společně televizi sledovati, to budem!“ Větu lze interpretovat jako sarkastický komentář společenské tendence, kdy normalizační ideologie vedla občany k tomu, aby nevyhledávali spory, neprojevovali své názory a postoje a stáhli se do soukromé idyly (k televizním obrazovkám). Část, kde se zpívá „Nebudem zanedbávat svoje děti“, zase lze chápat jako ironický náhled na trend, že když se lidé přizpůsobí a nebudou se vůči režimu vymezovat, bude to dobré pro jejich potomky, kteří díky tomu budou moci jít například na vysokou školu apod. (pokud by někdo naopak vystupoval proti státní politice, odrazilo by se to negativně i na jeho dětech).

¹⁸⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírka scénáře, Zpráva Ludvíka Tomana adresovaná Miroslavu Hladkému, 11. 7. 1980.

¹⁸⁹ Paulina Bren, *Zelínář...*, s. 168-173, 348-353.

Ironický podtext písně vychází z podání zpěvačky, která text zpívá až příliš expresivně a přehnaně zaníceně. Během zpěvu také sledujeme Honzu, na kterého má zálsk obtloustlá žena středního věku (**obr. 4.16., 4.17.**), což rovněž posouvá význam písně směrem k ironickému vyznění. Obrazovým komentářem vztahujícím se k textu mohou být také vrchovaté talíře plné šunky a salámů (**obr. 4.18.**), které odkazují ke konzumerismu a „hmotnému pozemšťanství“.



4.16.



4.17.



4.18.

4.6. Subverze na stylové rovině

Chytilová ve filmu pracuje s napětím mezi autenticitou a stylizací, což se výrazně projevuje právě na úrovni stylu.¹⁹⁰ Na jedné straně režisérka pracuje s dokumentárním přístupem. Kamera Ivana Šlapety sleduje aktéry v delších záběrech, které evokují reálné plynutí času. Postavy často hovoří mimo obraz a kamera po nich reportážním způsobem švenkuje, jako kdyby se snažila zachytit autentickou situaci (to ukazuje například sekvence v

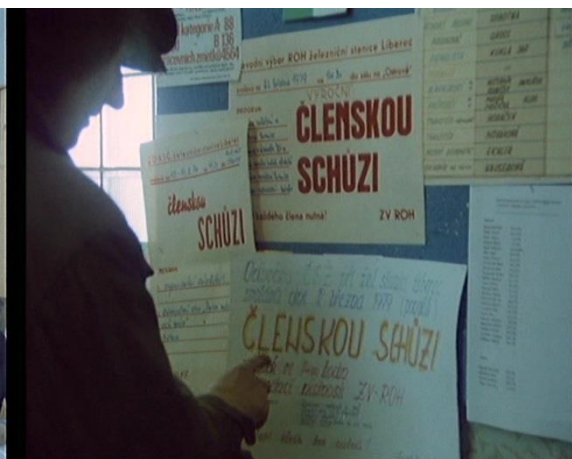
¹⁹⁰ Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Praha: 1981, s. 89.

zavalaném vlaku částečně pojatá jako studie společenských vztahů). Kompozice působí nahodile, nejsou nijak esteticky aranžované, čemuž ještě dopomáhá ruční snímání a přirozené svícení. Děj je situován do reálných lokací, které často vyvolávají dojem škaredosti či ošuntělosti, za což režisérku kritika často obviňovala z „estetiky ošklivosti“¹⁹¹. Řada postav je obsazena neherci a protagonisté mluví převážně hovorovým jazykem. Film zobrazuje každodenní situace a prostředí jako je nákup v masně, oběd v jídelním voze nebo bydlení na ubytovně. Na straně druhé ale Chytilová vytvořený dojem autenticity neustále narušuje. Herecké projevy jsou na některých místech výrazně expresivní, někdy působí až groteskně (jako uvedený příklad s náčelníkem stanice). Plynulý tok vyprávění rozbíjejí náhlé extrémně krátké záběry nebo nervně těkající kamera, které nás vytrhují z fikčního světa filmu. V následující kapitole se zaměřím právě na takové stylové prostředky, které nabourávají vytvořený dojem autenticity, narušují plynulý tok vyprávění, znejišťují diváka a vytrhují ho z pasivního sledování filmu.

Práce s mizanscénou tedy převážně vytváří dojem realismu. Chytilová ale využívá autentické prvky daného prostředí také k subverzi. Kamera Ivana Šlapety si často všímá nenápadných rekvizit v pozadí, které mohou podvrtně komentovat režimní ideologii. Může jít o sochy a obrazy v náčelníkově kanceláři, které dotvářejí paralelu mezi ním a komunistickými funkcionáři (**obr. 4.19.**). Podobným způsobem pomáhají nastolit analogii mezi institucí železnice a socialistickým režimem také plakáty na nástěnce na nádraží, které Honzu zvou na členskou schůzi (**obr. 4.20.**).



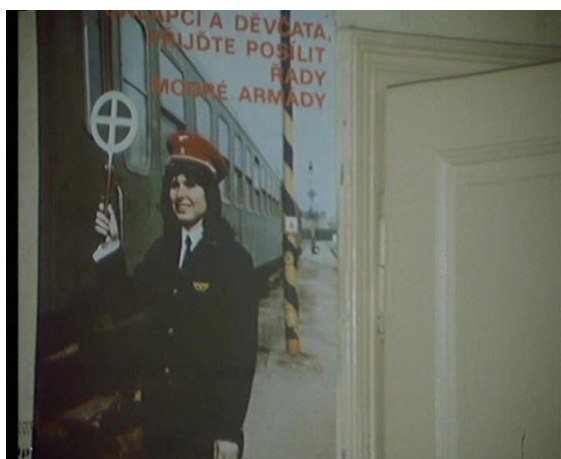
4.19.



4.20.

¹⁹¹ Především recenze Jana Klimenta. Viz podkapitola 3.8.

Náborový plakát s heslem „Chlapci a děvčata přijďte posílit řady modré armády“ zase může být svým militantním charakterem odkazem k srpnové okupaci v roce 1968. Stejný poutač může mít zároveň i další funkci jako ve scéně 2, kde se dozvídáme, že Honza je nespokojený se svým dosavadním způsobem života a chce učinit nějakou změnu. Sekvence začíná detailním záběrem náborového plakátu (**obr. 4.21.**) a kamera vzápětí švenkuje na hrdinu, který vchází do místnosti (**obr. 4.22.**). Hned v úvodu scény tak Chytilová akcentuje poutač a vytváří paralelu mezi ním a Honzou, která bude klíčová v další části vyprávění. V průběhu sekvence zjišťujeme, že Honza nechce dál pokračovat ve studiu a chtěl by dělat něco jiného (v obraze se často znovu objevuje poutač) (**obr. 4.23.**). V závěru scény Honza našťavaně odchází (opět kolem náborového plakátu) (**obr. 4.24.**) a v následující sekvenci se jde ucházet o práci strojvůdce. Můžeme vidět, že Chytilová klade na poutač během scény poměrně silný důraz (nejdříve pomocí detailu, pak kolem něj Honza několikrát prochází). Zřejmě tak poukazuje na to, jak fungují ideologické mechanismy – ideologie je (stejně jako plakát v pozadí) vždy částečně skrytá, nejvíce nás ovlivňuje, když si to (stejně jako hrdina) neuvědomujeme.



4.21.



4.22.



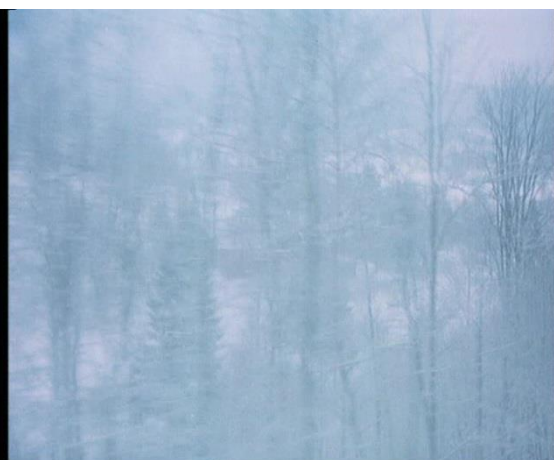
4.23.

4.24.

Výraznou roli v rámci napětí mezi autenticitou a stylizací hraje v KALAMITĚ také střih, jehož autorem je Jiří Brožek (některé střihové postupy jsou ale pravděpodobně spíše dílem Chytilové vzhledem k tomu, že s nimi pracuje i ve svých ostatních filmech). Ve filmu se často objevují extrémně krátké záběry, které jsou téměř na hranici divácké čitelnosti (trvají kolem jedné až dvou sekund, v některých případech dokonce jen několik okének). Vždy se jedná o jeden velmi krátký záběr, který je zařazen mezi dva delší záběry. Extrémně krátké záběry mají v KALAMITĚ hned několik funkcí. Jejich základní funkcí je *prostřih*, který propojuje dva záběry spojené jednotou akce, času a prostoru, které by na sebe plynule navázat nešlo (bez použití prostřihu by došlo ke skokovému střihu). Příkladem může být část scény 14, kde Květa flirtuje s Honzou ve vlaku a Brožek používá prostřih zasněžené krajiny, aby plynule propojila jejich hereckou akci. Honza si chce zakouřit, ale Květa mu to nechce dovolit, a tak zavírá okno (**obr. 4.25.**). Následuje střih na krátký záběr (šestnáct okének) ubíhající zasněžené krajiny za oknem vlaku (**obr. 4.26.**) a v dalším záběru se vrací zpět k Honzovi a Květě, která si teď čte v jeho sešitu (**obr. 4.27.**).



4.25.



4.26.



4.27.

Všimněme si, že v prvním záběru je Květa nalevo od Honzy, zatímco ve třetím sedí napravo od něj. Pokud bychom vynechali prostřih zasněžené krajiny a navázali oba záběry přímo na sebe, došlo by v obraze k nepříjemnému skoku – Květa by najednou „poskočila“ zleva doprava. Záběr krajiny vytváří dojem, že uplynul nějaký čas, a proto nás nepřekvapí, že Květa se přesunula od okna na sedačku vedle Honzy. Prostřih krajiny zde tedy funguje jako plynulý přechod mezi dvěma hereckými akcemi (zavírání okna a čtení v sešitu). Plynulé návaznosti záběrů pomáhá také zvuková stopa, kdy dialog mezi postavami pokračuje přes stříhové předěly. Zde má tedy stříh konvenční funkci: podílí se na plynulejším toku vyprávění, nijak nenarušuje fikční svět a vytváří tak spíše dojem autenticity.

Podobně používá Chytilová prostřihy také ke zrychlení herecké akce. Použití prostřihů umožňuje Chytilové přeskočit část jednání herců a tak jejich akci dát větší dynamiku. Jako příklad může sloužit sekvence 24 na pláni, kde se Honza pokouší na lyžích dohonit Majku. Honza v jednu chvíli srazí Majku na zem a oba se rychle zvedají (**obr. 4.28.**). Chytilová stříhá na záběr zasněžené chaty (**obr. 4.29.**), ze které kamera rychle švenkuje po krajině (**obr. 4.30.**) až skončí zpět na obou aktérech (**obr. 4.31.**), kteří jsou již na nohou a honička pokračuje.



4.28.



4.29.



4.30.



4.31.

Švenk kamery z chaty zpět na Honzu s Majkou trvá extrémně krátce – zhruba osmnáct okének. Za tento čas, pokud by plynul reálně, by se oba protagonisté nestihli zvednout a znovu se dát na útěk. Chytilová tedy pomocí prostřihu přeskočila část akce, kdy se aktéři zvedají ze země a dávají se znovu do běhu. Režisérka tak zrychluje plynutí času a tím dynamizuje hereckou akci. Zmíněný postup se opakuje v průběhu celého vyprávění a větší dynamika herecké akce tak pomáhá vytvořit svižné tempo narace celého snímku.

Chytilová sice používá některé prostřihy k plynulejšímu propojení dvou záběrů (jako v uvedené situaci ve vlaku), ale mnohem častěji krátké záběry naopak narušují vyprávění a dojem autenticity. Prostřihy se objevují na místech, kde je neočekáváme, působí náhle a nepatříčně, ale jsou vždy nějak logicky zdůvodněné. Divák při použití takového záběru zpozorní, ptá se, jestli podobný záběr přijde znovu, proč byl použit a co znamenal. Vytváří se divácká očekávání, která Chytilová buď naplňuje, nebo ne. Pokud je záběr použit jen jako jednoduchý prostřih jako v případě záběru na zasněženou krajinu, očekávání naplněno není.

Divák není schopen z takového záběru vyvodit žádný jiný význam než ten, že vidí ubíhající krajinu. V některých případech ale Chytilová divácká očekávání naplňuje a prostřihy nesou další významy. Jedná se například o krátké záběry zasněžené tratě, které mohou evokovat blížící se kalamitu (**obr. 4.32.**), nebo o záběry běžících koní, které mohou symbolizovat hrdinovy pocity, když poprvé sám řídí vlak (volnost) (**obr. 4.33.**). Chytilová tak pomocí extrémně krátkých záběrů znejišťuje diváka a vede ho k větší aktivitě a pozornosti.



4.32.



4.33.

Dojem znejistění a nepatříčnosti není vytvořen narušením logické návaznosti, ale tím, že Chytilová vždy stříhá v *dynamické fázi* záběru (místo stříhu se nachází uprostřed pohybu postav nebo během pohybu kamery – stříh tak narušuje ještě nedokončený pohyb v záběru nebo pohyb kamery)¹⁹². Příkladem může být část titulkové sekvence. Kamera zabírá malého chlapce v kupé (**obr. 4.34.**) a švenkuje doleva (**obr. 4.35.**). Chytilová stříhá uprostřed pohybu kamery na ubíhající koleje (**obr. 4.36.**) a pak na detail Honzovi tváře (**4.37.**).



¹⁹² Opakem je stříh v klidové fázi, kdy místo stříhu je zvoleno tak, že pohyb v záběru právě skončil a žádný nový ještě nezačal. Jde o plynulejší variantu stříhu, kterou používají například klasické hollywoodské filmy. Josef Valušák, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2012, s. 82-85.

4.34.



4.35.



4.36.

4.37.

V kinematografii většinou převažuje střih v klidové fázi, který umožňuje plynulejší vyprávění příběhu. Střih v dynamické fázi se objevuje pouze na některých místech v akčních filmech (například ve scénách honiček, kde se tvůrci snaží diváky dezorientovat a lépe navodit zmatek související s honičkou) nebo v některých uměleckých snímcích. Většina diváků na takový typ střihu není zvyklá a postup tak narušuje divácká očekávání, dezorientuje a mate. Pomocí neustálého používání techniky střihu v dynamické fázi Chytilová navozuje atmosféru neklidu a znejistění, která prochází celým filmem.

Podílí se na tom také způsob snímání. Šlapeta často používá ruční kameru, která neustále neklidně švenkuje po postavách. V KALAMITĚ se opětovně objevují transfokace, kamera reportážním způsobem prozkoumává aktéry (**obr. 4.38.-4.41.**). To působí dojmem jako by protagonisty někdo sledoval, což koresponduje s tematizací nedůvěřivosti a vzájemného podezírání. Pocit neklidu dotváří také časté pohledy postav přímo do kamery (**obr. 4.2.**). Díky tomuto způsobu snímání a střihu máme dojem, že s jednáním postav (které se často chovají sobecky, sebestředně atd.) je něco v nepořádku, což může dotvářet morálně kritickou rovinu snímku.



4.38. Kamera transfokuje z polocelku kanceláře... **4.39.**



4.40.

4.41. ...na detail rozzlobeného muže.

Nervozitu dotváří také hudba a zvuk. Mimo jiné moderní jazz, jehož autorem je Laco Deczi (který ve filmu ztvárnil postavu Laca).¹⁹³ Ukazuje to již úvodní titulková sekvence, kde bicí a některé další zvuky v hudební stopě vyvolávají napínavý a nervózní dojem spolu s tím, jak Honza ve vlaku opatrně vyhlíží zpoza rohu. Jazz také koresponduje s rychlým tempem narace a s prostředím železnice (hudební prvky připomínají drkotání jedoucího vlaku). Na znejišťující atmosféře se podílejí i další zvukové prostředky (autorem zvuku je Jiří Kříž). V závěru filmu v kabině vlaku (scéna 28) je to například neklidný hukot (v pozadí dialogu mezi Honzou a Balášem), který vytváří napjaté očekávání, jestli vlak projede obtížnou část trati. (**obr. 4.42., 4.43.**) Posléze se přidává i jazzová hudba, výrazná trubka vždy na chvíli zazní a opět utichne, což vytváří dojem souboje vlaku se sněhem (**obr. 4.44.**), snahu Honzy a Baláše prorazit zapadanou tratí. Když pak vlak uvízne, několik závěrečných tónů funguje jako

¹⁹³ Jazz může ale v některých částech KALAMITY mít i výrazně poetický charakter. Jedná se například o sóla na trubku, která doprovázejí exteriéry zasněžené krajiny nebo milostnou scénu mezi Honzou a Majkou.

ironický komentář, hudba jako kdyby říkala: „Tak a je to...”. V další části ještě slyšíme několik táhlých, zneklidňujících dunění, které navozují dojem nervozity, předznamenávají pád laviny nebo konflikty mezi postavami. Když se například učitel sarkasticky ptá doktorky, jestli si uvědomuje, kolik je jí let a ona ve vzteku zatíná pěst, dunění pomáhá dokreslit její subjektivní stav. (**obr. 4.45.**)



4.42.



4.43.



4.44.



4.45.

Zneklidňující vizuální styl nevede k identifikaci s postavami a k pasivnímu sledování děje (jako tomu je u klasického stylu), ale naopak vyvolává v obecnstvu nepříjemný dojem. Způsob snímání a střihu vytrhává diváky z pasivity a vede je k tomu, aby aktivně uvažovali o morálně kritických motivech na plátně. Chytilová povzbuzuje diváky k větší činnosti také tím, že téměř nepoužívá ustavující záběry. Scény mnohokrát začínají detailem a filmový prostor si vytváříme teprve postupně v dalších záběrech. Příkladem může být rozhovor Honzy s otcem ve scéně 23. Sekvence začíná detailem otcových rukou, když jde krájet maso (**obr. 4.46.**), kamera švenkuje vzhůru, přeostří a odhalí unaveného Honzu u stolu (**obr. 4.47.**). Následuje

švenk doleva na otce, který mezitím přešel k umyvadlu (**obr. 4.48.**), pak se kamera znovu vrátí k Honzovi (**obr. 4.49.**), aby nám nakonec v širším záběru ukázala většinu prostoru (**obr. 4.50.**). Chytilová nám prostor odhaluje postupně a vede nás tak k větší pozornosti a aktivitě.



4.46.



4.47.



4.48.



4.49.



4.50.

Dalším prvkem, který ukazuje napětí mezi autenticitou a stylizací je motiv neznámých osob pozorujících situaci zpovzdálí. Chytilová v řadě sekvencí prostřihává hlavní akci krátkými záběry lidí, kteří stojí opodál (nebo ve vedlejší místnosti za otevřenými dveřmi) a sledují (nebo poslouchají) odehrávající se situaci. Například ve scéně 10, kde náčelník zjistí, že jsou s Honzou příbuzní (**obr. 4.51.**), stojí za dveřmi jeden ze železničářů (**obr. 4.52.**). Železničář zaslechne větu: „jako, že jsem taky Dostál“, uvědomí si, že Honza má protekci a jde to rychle sdělit svým kolegům (**obr. 4.53.-4.54.**).



4.51.



4.52.



4.53.



4.54.

Chytilová tak pomocí prostřihů tematizuje atmosféru vzájemné nedůvěřivosti, špiclování a snahu některých lidí „vědět něco na druhé. Některé zase tvoří humorné gagy jako ve scéně 3, kde Honza vysvětluje úředníkovi, že byl kvůli upadlé klice zavřený v místnosti (**obr. 4.55.**), a z vedlejší kanceláře na něj vytřeštěně zírá neznámý stařík (**obr. 4.56.**). Chytilová zde někdy pracuje také s druhým plánem jako v případě s protekcí (Honza se v prvním plánu snaží vysvětlit, proč přišel pozdě, a v druhém plánu železničář sděluje kolegům,

že hrdina má protekci u náčelníka) (**obr. 4.54.**). Prostřihy na neznámé osoby mají výrazně dokumentární charakter (ruční kamera, transfokace, neherci). Zároveň nás ale takové záběry svou neočekávaností a extrémně krátkou délkou vytrhují z plynulého toku vyprávění a narušují tak dojem autenticity.



4.55.



4.56.

Celkově tak většina stylových prostředků narušuje dojem autenticity a vytrhává nás (stejně jako některé narativní strategie) z pasivního prožívání příběhu. Díky větší divácké aktivitě tak můžeme s odstupem uvažovat o etických a společenských tématech, která film zobrazuje.

5. ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se rozbořem filmu KALAMITA pokusil ukázat, jakými prostředky Chytilová narušuje normy klasického vyprávění a stylu a pomocí jakých technik kriticky reflektuje pokleslou morálku a nabourává společenské tendence spojené s obdobím normalizace.

Analýza narace (podkapitola 4.3.) dokázala, že Chytilová kombinuje prvky klasického a uměleckého vyprávění tak, aby nás neustále vytrhávala z pasivního prožívání příběhu a identifikace s postavami. To vytváří divácký odstup, díky kterému můžeme zobrazenou společenskou a etickou problematiku sami reflektovat a zaujmout k ní vlastní stanovisko. Rozbor žánru (podkapitola 4.4.) ukazuje, že Chytilová v KALAMITĚ pracuje s prvky typickými pro normalizační filmy tak, aby je a ideologii, kterou obsahují, zesměšnila a kriticky reflektovala. Podobně režisérka paroduje některé prvky socialistické rétoriky a narušuje tak mocenskou funkci jazyka (podkapitola 4.5). Stylové prostředky (podkapitola 4.6.) rozbíjejí dojem autenticity a (podobně jako některé narativní techniky) vedou diváka k

větší aktivitě při sledování snímku. V závěru analýzy jsem pak na několika příkladech ukázal, že Chytilová používá subverzivní prostředky i ve svých dalších filmech.

Ve své práci jsem vycházel z neoformalistického a naratologického přístupu. Naratologie se ukázala jako klíčový nástroj, který mi pomohl odhalit, jak Chytilová v průběhu filmu mění polohu vyprávění mezi uměleckou a klasickou narací. Neoformalistický přístup se také ukázal jako vhodný: koncept dominanty mi pomohl rozkrýt, jak Chytilová v KALAMITĚ používá různé subverzivní strategie a umožnil mi v analýze pracovat s aktivním divákem a historickým kontextem.

Případný další výzkum by se mohl věnovat rozboru narace a stylu v ostatních filmech režisérky, kterým se má práce podrobně nevěnuje. Mohlo by tak vzniknout komplexní pojednání o Chytilové, které by ukázalo postupný vývoj a proměny jejích témat a poetiky. Další bádání by se také mohlo ubírat směrem k historickému výzkumu produkční historie u takto subverzivních snímků (např. PANELSTORY), který by mohl odhalit fungování cenzury ve FSB v druhé polovině 70. let a v 80. letech.

6. ZDROJE

Citované filmy a televizní seriály

BAKALÁŘI (František Filip, Jaroslav Dudek a další, 1971)

BĚŽ, AŽ TI NEUTEČE (Stanislav Strnad, 1976).

BONY A KLID (Vít Olmer, 1987)

BOUŘLIVÉ VÍNO (Václav Vorlíček, 1976)

ČAS JE NEÚPROSNÝ (Věra Chytilová, 1978)

ČAS SLUHŮ (Irena Pavlásková, 1989)

CESTY MUŽŮ (1972, Ivo Toman)

CHYTILOVÁ VERSUS FORMAN. VĚDOMÍ SOUVISLOSTÍ (Věra Chytilová, 1981)

DNY ZRADY (Otakar Vávra, 1973)

DVACÁTÝ DEVÁTÝ (Antonín Kachlík, 1974).

DŽUSOVÝ ROMÁN (Fero Fenič, 1984)

FAUNOVO VELMI POZDNÍ ODPOLEDNE (Věra Chytilová, 1983)

HRA O JABLKO (Věra Chytilová, 1976)

HROCH (Karel Steklý, 1973)

KALAMITA (Věra Chytilová, 1981)

KATEŘINA A JEJÍ DĚTI (Václav Gajer, 1970)

KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO (Jiří Menzel, 1974)

KLÍČ (Vladimír Čech, 1971).

KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM (Věra Chytilová, 1988)

LÉTO S KOVBOJEM (Ivo Novák, 1976)

MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU (Stanislav Strnad, 1975)

MUŽ NA RADNICI (1976)

OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (Jiří Menzel, 1966)

OSVOBOZENÍ PRAHY (Otakar Vávra, 1976)

OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME (1969)

PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ (Věra Chytilová, 1979)
POSTAV DOM, ZASAŘ STROM (Juraj Jakubisko, 1979)
POSTŘIŽINY (Jiří Menzel, 1980)
PRAHA – NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY (Věra Chytilová, 1984)
PRAŽSKÁ PĚTKA (Tomáš Vorel, 1988)
PROČ? (Karel Smyczek, 1987)
PRODAVAČ HUMORU (Jiří Krejčík, 1984)
PSI A LIDÉ (Evald Schorm, 1971)
RŮŽOVÉ SNY (Dušan Hanák, 1976)
ŠAŠEK A KRÁLOVNA (Věra Chytilová, 1987)
SEDMIKRÁSKY (1966)
SIGNUM LAUDIS (Martin Hollý, 1980)
SKŘIVÁNCI NA NITI (Jiří Menzel, 1969)
SMRT ČERNÉHO KRÁLE (Jiří Sequens, 1971)
STÍNY HORKÉHO LÉTA (František Vlácil, 1977)
TISÍCROČNÁ VČELA (Juraj Jakubisko, 1983)
TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE (Vojtěch Trapl, 1975)
UCHO (Karel Kachyňa, 1970)
VÍTĚZNÝ LID (Vojtěch Trapl, 1977)
VLČÍ BOUDA (Věra Chytilová, 1986)
VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI (Vojtěch Jasný, 1969)
VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (Juraj jakubisko, 1969)

Použitá literatura:

Knihy

David Bordwell, Kristin Thompsonová, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

Ivan Klimeš, *Etika a poetika Věry Chytilové*. Praha: 1981.

Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart 2013.

Josef Valušia, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2012.

Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006.

Paulina Bren, *Zelínář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda 1998.

Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

Robert Buchar, *Sametová kocovina*. Brno: Host 2001.

Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958.

Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012.

Tomáš Pilát, *Věra Chytilová zblízka*. Praha: XYZ 2010.

Viktor Šklovskij, *Teorie Prózy*. Praha: Akropolis 2003.

Zdeněk Doskočil, *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*. Brno: Doplněk 2006.

Články ze sborníků a periodik

Carl Plantinga, Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach. *Film and Philosophy* 2, no. 2 (1995).

Jan Kliment, Ne právě povznášející pohled. *Rudé právo*, 22.3. 1982.

Jaromír Blažejovský, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21.

Jaromír Blažejovský, Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014.

Jaroslav Pinkas, Nenápadný půvab normalizace. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014.

Jean Louis Baudry, Alan Williams, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28, no. 2 (1974-1975).

Jean Louis Manceau, Královna šašků. In: Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006.

Jiří Cieslar, Kalamita aneb zima v železniční zemi. In: Miloš Fryš, Petr Gajdošík (eds.), *Věra Chytilová mezi námi: Sborník textů k životnímu jubileu*. Příbram: Camera obscura 2006.

Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-35.

Miroslav Dolnák, Kalamita. *Film a divadlo* 1982, č. 8, s. 16.

Oldřiška Malatincová, Podle mého názoru. *Tvorba* 1982, č. 19, s. 20.

Petra Hanáková, „Nechtěj znát pravdu”: Ženský rukopis ve filmech Ovoce stromů rajských jíme a Faunovo velmi pozdní odpoledne. In: Petra Hanáková, Libuše Heczková, Eva Kalivodová, Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013.

Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny*, 4. 2. 1982.

Stanislava Přádná, Balancování na hraně možného: Tvorba Věry Chytilové v období normalizace. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů 2014.

Zdroje zveřejněné primárně na internetu

Alena Veličková, *Sociologické aspekty v dokumentárních filmech Věry Chytilové*. Olomouc: UP 2014.

Lukáš Skupa, *Přísně utajená komunikace*. Česká kinematografie a cenzura, případ Filmového studia Barrandov v letech 1962-1970. Brno 2014. Dostupné na WWW: http://is.muni.cz/th/128191/ff_d/.

Archivní zdroje

Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, materiály k filmu KALAMITA.

Národní filmový archiv, výstřižky k filmu KALAMITA.

PŘÍLOHA

Štáb a obsazení filmu KALAMITA

námět: Josef Šilhavý

scénář: Josef Šilhavý, Věra Chytilová

kamera: Ivan Šlapeta

hudba: Laco Déczi

výprava-architekt: Bohumil Pokorný

kostýmy: Helena Anýžová, Jaroslava Veselá

střih: Jiří Brožek

zvuk: Jiří Kříž

vedoucí produkce: Vladimír Vojta

masky: Jiří Budín

dramaturgie: Pavel Hajný

Obsazení:

Boleslav Polívka (Honza)

Dagmar Bláhová (Majka)

Jana Synková (doktorka)

Jaroslava Kretschmerová (Květa)

Zdeněk Svěrák (učitel)

Václav Švorc (náčelník stanice)

Antonín Kubálek (Honzův otec)

Laco Déczi (strojmistr Douda, trumpetista)

Bronislav Poloczek (řezník)

Marie Pavlíková (babička)

Petr Rýdel (strojvedoucí Baláš)

Václav Helšus (strojvedoucí)

Zdeněk Dítě (lesník)

Jan Schmid (sociolog)

Pavel Zedníček (zachránce)

Dana Balounová (uklízečka)

a další.